

Inês de Albuquerque Rocha Botelho

2º Ciclo de Estudos em Estudos Anglo-Americanos

**Do Belo Monstruoso**  
**representações de “A Bela e o Monstro”**  
**nos contos de Angela Carter “The Tiger’s Bride” e “The Company of Wolves”**

2013

Orientador: Professora Doutora Filomena Vasconcelos

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação/relatório/Projeto/IPP:



## Algumas vénias textuais

But, look, it *is* all applied linguistics. But language is power, life and the instrument of culture, the instrument of domination and liberation.

ANGELA CARTER, *Notes from the Front Line*

À Professora Doutora Filomena Vasconcelos, pelo apoio e acompanhamento constantes e por me incentivar a procurar novas possibilidades.

Aos Professores do Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sempre simpáticos, sempre disponíveis, e cujos estimulantes seminários tanto me impulsionaram a embrenhar nos meandros académicos e me proporcionaram diversas bases teóricas indispensáveis a esta dissertação.

Ao Professor Doutor Jack Zipes, pela simpatia e celeridade com que me ajudou a encontrar a sua fidedigna tradução de “La Belle et la Bête” de Madame Gabrielle-Suzanne Barbot Gallon de Villeneuve, perdida algures entre o caos das edições esgotadas e as reedições pouco conhecidas.

À Doutora Elisabete Lopes, do Instituto Politécnico de Setúbal, pela amabilidade em me sugerir alguma bibliografia para me imiscuir no mundo do gótico.

Ao João Seixas, crítico literário e editor de algumas coletâneas de fantasia e ficção científica, por partilhar comigo a sua maravilhosa biblioteca.

Aos meus pais, por me introduzirem aos contos populares e contos de fadas, me alimentarem a voracidade literária e conservarem a paciência para rever não apenas todos os textos deste trabalho mas todos os que escrevo.

À minha irmã, por me oferecer a versão original de “La Belle et la Bête” de Madame Jeanne-Marie Leprince de Beaumont e a respetiva adaptação cinematográfica de Jean Cocteau, deixando-me aos vinte e quatro anos num entusiasmo infantil perante uma noite de Natal.

À Safaa Dib, pelas muitas e longas conversas de âmbito variado entre as quais ouvi falar de Angela Carter pela primeira vez.

A todos, o meu imenso obrigada.

# Índice

<b>Resumo</b> .....	II
<b>Abstract</b> .....	III
<b>1 Há muito tempo</b> .....	1
1.1 Ontem, hoje, sempre .....	3
1.2 Gavetas para categorizar e interpretar .....	19
1.3 O gótico à espreita .....	28
1.4 Conversas textuais .....	39
1.5 Um Capuchinho multicolor .....	44
1.6 Belezas e monstruosidades intemporais .....	52
<b>2 Num reino não tão distante</b> .....	69
2.1 Entre noivos e noivas animais .....	72
2.2 Outros parceiros animais .....	87
<b>3 E viveram para sempre</b> .....	103
<b>Obras citadas</b> .....	108

## Resumo

Angela Carter conhecia intimamente os meandros dos contos populares e contos de fadas, trabalhando-os para os desconstruir e lhes prolongar a capacidade encantatória enquanto os imbuía de uma idiossincrasia muito própria. E nenhuma das velhas histórias a influenciava mais do que “A Bela e o Monstro” nas suas diversas versões e múltiplas temáticas. A dissertação investiga assim a presença e importância fulcrais destas questões em “The Tiger’s Bride” e “The Company of Wolves”, exemplos essenciais da coletânea *The Bloody Chamber And Other Stories*, ponderando de forma breve também “The Courtship of Mr Lyon”, “The Werewolf” e “Wolf-Alice”.

As cinco criações de Carter são ainda integradas na tradição dos contos populares e contos de fadas, quer considerados pelas vertentes socio-histórica, comparativa e interpretativa de cunho psicanalítico, quer pensados na sua relação com o gótico e o pós-modernismo. Analisam-se assim as suas várias belezas e monstruosidades, tão impactantes que propulsionam a reflexão.

**Palavras-chave:** Angela Carter, *The Bloody Chamber*, folclore, conto popular, conto de fadas, A Bela e o Monstro, O Capuchinho Vermelho, intertextualidade, gótico, pós-modernismo, feminismo

## Abstract

Angela Carter knew intimately the corridors and interstices of folk and fairy tales, working to simultaneously deconstruct them and reinforce their sense of wonder while also imbuing them with her very own idiosyncrasy. And no story held her imagination as much as “Beauty and the Beast” with its several versions and multiple themes. The dissertation thus investigates the central presence and importance of such issues in “The Tiger’s Bride” and “The Company of Wolves” – emblematic examples of *The Bloody Chamber And Other Stories* –, additionally taking some time to briefly consider “The Courtship of Mr Lyon”, “The Werewolf” and “Wolf-Alice”.

Carter’s five creations are further positioned within the folk and fairy tale tradition, envisioned in its socio-historical, formalist and psychological interpretative approaches as well as in its relations to the gothic and to post-modernism. The variety of beauties and beasts in Carter’s tales are therefore analysed and discovered in their highly impactful and thought-provoking abilities.

**Keywords:** Angela Carter, *The Bloody Chamber*, folklore, folk tale, fairy tale, Beauty and the Beast, Red Ridding Hood, intertextuality, gothic, post-modernism, feminism

## Há muito tempo

La novella nun è bella, se sopra nun ci si rappella.

PROVÉRBO TOSCANO

Enquanto ficcionista, ensaísta, editora e tradutora, Angela Carter (1940-1992) embrenhou-se repetidamente no universo dos contos populares e contos de fadas. Atribuía-lhes um conteúdo latente de contornos vastamente sexuais, mágicos, obscuros,<sup>1</sup> e ao trabalhá-los imbuía-os de uma idiossincrasia muito própria.<sup>2</sup> Certa vez escreveu mesmo que gostava de colocar vinho novo em garrafas velhas, em especial quando a pressão do vinho fazia explodir a garrafa (Carter 1998: 37). Nos contos englobados em *The Bloody Chamber And Other Stories*,<sup>3</sup> inclusivamente em “The Tiger’s Bride” e “The Company of Wolves”, Carter promove a rutura, o vinho novo estilhaça a garrafa e efetua o truque com toda a mestria de quem admira o original e sabe usá-lo para criar novas vozes, novas histórias e fascínios de vastas ressonâncias.

Nos contos de fadas de Carter existem belezas e horrores vários, monstruosidades belas, belezas monstruosas. De facto, os temas sugeridos pelo conto “A Bela e o Monstro” afirmam-se gratos e essenciais à obra de Carter. Salman Rushdie defende aliás que os contos em *The Bloody Chamber* formam diversas variações sobre a temática de “A Bela e o Monstro” (Rushdie 2006: xi-xii) e a crítica tem sugerido que esta história, mais do que qualquer outra, influenciou e moldou a obra de Carter, sendo um tema a que ela regressava constantemente (e.g.: Griswold, Warner). Afigura-se assim relevante investigar o modo como “The Tiger’s Bride” e “The Company of Wolves”, duas das histórias mais emblemáticas da coletânea *The Bloody Chamber*, se inserem na tradição dos contos populares e contos de fadas e de que forma expressam e manipulam as questões levantadas por “A Bela e o Monstro”.

<sup>1</sup> De acordo com Merja Makinen no artigo “Angela Carter’s *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality”, Carter encarava o conto de fadas como a literatura oral dos pobres e considerava que mesmo as versões literárias desenvolvidas nos séculos XVII e XVIII por aristocratas não conseguiam eliminar o conteúdo negro dos contos. Helen Simpson, na sua introdução a *The Bloody Chamber*, cita Carter a defender que a estas histórias tradicionais subjaz um conteúdo violentamente sexual. Ambos os trabalhos figuram nas Obras citadas.

<sup>2</sup> Para entender de que forma Carter interferia com os contos populares e contos de fadas que traduzia ou que compilava em coletâneas como *The Virago Book of Fairy Tales*, consultar Jack Zipes (2008), Introduction: the remaking of Charles Perrault and his fairy tales, *The Fairy Tales of Charles Perrault*, trad. Angela Carter, London: Penguin Books. Ver também *Postmodern Fairy Tales: gender and narrative strategies* de Cristina Bacchilega, apresentado nas Obras citadas.

<sup>3</sup> Nas referências futuras ao título da obra figurará apenas *The Bloody Chamber*.

Começa-se por uma extensa introdução teórica, fulcral para compreender a historicidade e significados das velhas histórias, sejam de transmissão oral ou literária, e para melhor perceber as narrativas de Carter, tão evocativas quanto caleidoscópicas. Pretende-se pois não apenas clarificar conceitos e agregar diversas informações, algumas das quais demasiado dispersas, mas também desenvolver esta área de estudos e demonstrar-lhe as ligações com outros assuntos, associações por vezes já intuídas pela crítica porém apenas mencionadas sem se lhes dedicar a explanação merecida.

Na primeira parte, construída sobre o título “Ontem, hoje, sempre”, delineiam-se as características do género, explica-se a instabilidade dos termos contos populares e contos de fadas, justificando-se a escolha da nomenclatura adotada, e traça-se o percurso sócio-histórico destas narrativas. Prossegue-se para a segunda parte – “Gavetas para categorizar e interpretar” –, dedicada às diversas abordagens ao estudo desta área, como as de Vladimir Propp ou A. J. Greimas, e referindo-se a importância para o género do ciclo do herói sistematizado por Joseph Campbell. Consideram-se ainda as características gerais das personagens e as interpretações tecidas pelos críticos adstritos à psicanálise, em especial as de Bruno Bettelheim pela relevância e influência que adquiriram junto da sociedade malgrado informadas por um raciocínio algo simplista e estático. Em “O gótico à espreita” apresenta-se uma caracterização deste género para depois lhe provar as relações com os contos populares e contos de fadas, recorrendo-se quer a fundamentações teóricas quer a diversos exemplos. A quarta parte, intitulada “Conversas textuais”, expõe tanto os conceitos apensos à transtextualidade desenvolvidos por Gérard Genette como os relativos aos tipos de hipertextualidade presentes nas velhas histórias e estruturados por Kevin Paul Smith para facilitar o estudo das relações transtextuais verificadas nestes enredos. Oferece-se ainda uma breve consideração sobre o pós-modernismo e os contos de fadas que nele se inserem.

Encerra-se a introdução teórica com as análises dos contos populares e contos de fadas diretamente significativos para esta dissertação. Assim, “Um Capuchinho multicolor” apresenta o enquadramento histórico das narrativas tipo “O Capuchinho Vermelho” e centra-se nas variantes orais mais relevantes, bem como nas versões produzidas por Charles Perrault e os irmãos Grimm. Exploram-se os múltiplos meandros de “A Bela e o Monstro” na sexta parte denominada “Belezas e monstruosidades intemporais”, arquitetada para retratar as extensas implicações das temáticas despertadas por esta história. Consideram-se pois as versões de Madame Gabrielle-Suzanne Barbot Gallon de Villeneuve e de Madame Jeanne-Marie Leprince



de Beaumont, fundadoras do título hoje tão divulgado e essenciais ao enredo fixado na memória do grande público. Exploram-se depois outras narrativas com noivos e noivas animais de modo a evidenciar facetas entrevistas nessas duas versões. Deseja-se estabelecer aqui a rica base das diversas origens de “A Bela e o Monstro” e a sua conexão com outros tipos de contos populares e contos de fadas, contribuindo ainda para perceber a história na sua panóplia de aspetos e possíveis significações.

O segundo capítulo – “Num reino não tão distante” – estabelece primeiro o contexto histórico subjacente à publicação de *The Bloody Chamber* e algumas das mais importantes idiossincrasias, perspetivas e opiniões da autora. Desdobra-se a seguir em duas partes dedicadas à análise dos contos. “Entre noivos e noivas animais” subordina-se às narrativas em relação direta com “A Bela e o Monstro” e, embora a ênfase resida na interpretação de “The Tiger’s Bride”, começa-se com uma leitura de “The Courtship of Mr Lyon”. De modo idêntico, “Outros parceiros animais” analisa ao início “The Werewolf” e “Wolf-Alice” para se debruçar depois sobre “The Company of Wolves”. Todos três se desenvolvem sobre “O Capuchinho Vermelho” e a todos subjazem também representações de “A Bela e o Monstro”. Por fim, o capítulo “E viveram para sempre” posiciona os cinco textos no âmbito dos contos populares e contos de fadas, compara-os e conclui sugerindo outras possíveis linhas de investigação para estas temáticas.

## 1.1

### Ontem, hoje, sempre

Once upon a time the famous physicist Albert Einstein was confronted by an overly concerned woman who sought advice on how to raise her small son to become a successful scientist. In particular she wanted to know what kinds of books she should read to her son.

“Fairy tales,” Einstein responded without hesitation.

“Fine, but what else should I read to him after that?” the mother asked.

“More fairy tales,” Einstein stated.

“And after that?”

“Even more fairy tales,” (...)

JACK ZIPES,

*Breaking the Magic Spell: radical theories of folk and fairy tales*

Com uma regularidade errática, a literatura sempre manteve com os contos de fadas uma relação mais ou menos próxima, mais ou menos direta. De modo semelhante,

também outras artes recorrem a linguagens, motivos e imagens facilmente associados a estas histórias e a publicidade parece encontrar-lhes um sem fim de utilidades comerciais. No entanto, assiste-se nos últimos anos a um reemergir dos contos de fadas em diversas áreas artísticas. A artista japonesa Miwa Yanagi desenvolveu entre 2004 e 2006 uma série fotográfica dedicada a contos de fadas, durante 2008 Ted Sabarese apresentou o trabalho *The Emperor's New Clothes*, baseado no conto de Hans Christian Andersen, e em 2009 Dina Goldstein criou a série *Fallen Princesses*, onde algumas das heroínas mais conhecidas dos contos de fadas são colocadas em contextos e situações atuais. A moda tem também recorrido aos contos populares e contos de fadas, sendo talvez mais relevantes a proposta primavera 2008 de Jean Paul Gaultier, intitulada *Little Mermaid says 'Hello Saylor!'*,<sup>4</sup> os sapatos e acessórios de Charlotte Olympia para o outono 2013, a coleção da Red Valentino outono 2013 baseada em “Hänsel e Gretel”<sup>5</sup> e desenhada por Pierpaolo Piccioli e Maria Grazia, e as criações de Ulyana Sergeenko onde os contos surgem entrelaçados com a estética russa e um certo imaginário romântico. E em poucos meses somam-se e multiplicam-se os projetos cinematográficos assumidos como novas adaptações destes contos antigos. Alguns adotam uma abordagem cómica, outros afirmam-se como dramas; uns esforçam-se por situar a ação em épocas de cunho medieval, outros importam-se pouco com a correção histórica e introduzem deliberadamente uma panóplia de anacronismos, outros ainda transferem os enredos para cenários modernos. Estas novas visões das velhas histórias falham amiúde em fornecer abordagens novas e acutilantes, contudo existem nas mais variadas formas e provenientes de diversas origens.

A Disney parece ter retomado de algum modo o interesse pelos contos de fadas. Depois de em 2007 apresentar *Enchanted* (Kevin Lima) como uma homenagem às suas próprias adaptações de princesas encantadas, estreou em 2009 *The Princess and the Frog* (Ron Clements e John Musker). Alguns meses antes, saía *Barbe Bleue* de Catherine Breillat, seguido por *La belle endormie* em 2010, o mesmo ano em que Darren Aronofsky apresentou *Black Swan* e a Disney produziu *Alice in Wonderland* (Tim Burton) e *Tangled* (Nathan Greno e Byron Howard). Durante 2011 estrearam *Red Riding Hood* (Catherine Hardwicke), *Beastly* (Daniel Barnz), *Sleeping Beauty* (Julia Leigh), *Hoodwinked Too! Hood vs. Evil* (Mike Disa), no seguimento de *Hoodwinked!*

---

<sup>4</sup> Gaultier elaborou também o guarda-roupa do bailado *Blanche Neige*, coreografado por Angelin Preljocaj para a sua companhia Ballet Preljocaj e estreado em setembro de 2008.

<sup>5</sup> Em português os dois irmãos recebem tanto os nomes João e Maria como Joãozinho e Margarida. Perante a falta de consenso, opta-se pela muito difundida versão dos irmãos Grimm.

(Cory Edwards, 2005), e *Puss in Boots* (Chris Miller), um derivado da saga *Shrek* (2001-2010). O ano de 2012 pareceu dedicar-se a “Branca de Neve”, sucedendo-se *Mirror Mirror* (Tarsem Singh), *Snow White and the Huntsman* (Rupert Sanders) e *Blancanieves* (Pablo Berger). O frenesim de adaptar e revisitar os contos populares e contos de fadas continuou em 2013 com *Hansel & Gretel: Witch Hunters* (Tommy Wirkola), *Jack the Giant Slayer* (Bryan Singer) e *Oz the Great and Powerful* (Sam Raimi), prevendo-se que se prolongue ainda por alguns anos, não apenas no cinema<sup>6</sup> mas também na televisão que depressa acompanhou a tendência. Em outubro de 2011 a ABC estreou *Once Upon a Time*, uma série televisiva centrada na família de Branca de Neve mas que utiliza também diversos outros contos no enredo.<sup>7</sup> No mesmo mês a NBC começou a exibir *Grimm*, um processual que constrói os seus casos policiais a partir de situações descritas em contos de fadas. E em outubro de 2012 a The CW lançou *Beauty and the Beast*,<sup>8</sup> apresentada como um remake da série homónima protagonizada por Linda Hamilton e Ron Perlman e exibida entre 1987 e 1990.

Será difícil com tão pouco distanciamento determinar as causas deste aparente renovado interesse. Ademais, como defende Jack Zipes (Zipes 2002a: 1-2), há muitos séculos que os contos de fadas integram as nossas culturas e as impregnam. De facto, já em 1930 Ernest Bloch declarava:

(...) there is a certain surrealistic charm in presenting old, fairy-tale materials in modern disguise (or, also, in divesting them of their apparel). It is precisely the unbound character of the fairy-tale which has floated through the times that allows

---

<sup>6</sup> A estreia de *Jupiter Ascending*, um filme de ficção científica baseado em “Branca de Neve” e realizado por Andy Wachowski e Lana Wachowski, encontra-se agendada para julho de 2014. Foram ainda anunciadas a adaptação do livro *Mermaid: A Twist on the Classic Tale* de Carolyn Turgeon, o projeto *Arabian Nights* do realizador Chuck Russell, a versão cinematográfica de *Fables*, a série de banda desenhada de Bill Willingham, duas novas versões de “A Bela e o Monstro”, uma realizada por Christophe Gans, outra por Guillermo del Toro, dois filmes relacionados com *Peter Pan* e três em torno de *Pinóquio*, um sob a chancela da Warner Bros. e com um guião parcial de Bryan Fuller, outro também realizado por Guillermo del Toro, prevendo-se que decorra na Itália do pós primeira Guerra Mundial, e o terceiro a partir do guião de Michael Vukadinovich *The Three Misfortunes of Geppetto* que se centrará na vida de Geppetto anterior à criação de Pinóquio.

Em novembro de 2013 a Disney estreará *Frozen*, construído a partir do conto “A Rainha da Neve” de Hans Christian Andersen, prevendo-se para 2014 tanto *Maleficent*, descrito como a história de “A Bela Adormecida” contada pelo ponto de vista da fada má que a enfeitiça, como *Into the Woods*, a transposição para cinema do musical homónimo que terá como realizador Rob Marshall. Durante o ano seguinte deverá estreiar *Cinderella*, uma adaptação politizada de “A Gata Borralheira”, possivelmente com a Madrasta como protagonista e realizada por Kenneth Branagh. Existem também planos para uma nova incursão por “A Bela e o Monstro” e por “João e o Pé de Feijão”.

<sup>7</sup> A popularidade da série garantiu a produção de *Once Upon a Time in Wonderland*, um derivado do produto original que será exibido a partir de outubro de 2013.

<sup>8</sup> A ABC encomendou igualmente uma série a partir de “A Bela e o Monstro”, mas acabou por abandonar o projeto.

for such developments, such new incarnations in the present, incarnations which not only occur in the form of economic ogres or film stars. (cit. Zipes 2002a: 151-152)

A transposição dos contos populares e contos de fadas para conjunturas contemporâneas parece acentuar-lhes o fascínio, contribuindo para lhes evidenciar tanto a componente onírica como a capacidade de adaptação às diferentes épocas. As personagens destas histórias, não adstritas a qualquer cenário ou tempo específicos, prestam-se deste modo a uma readaptação e reutilização em diversos contextos. Adquirem portanto um estatuto atemporal.

Num raciocínio semelhante, Adriano Duarte Rodrigues defende que os contos populares, tal como as narrativas míticas, ao confirmarem a tradição enquanto ao mesmo tempo incitam a construir novas realidades, desenvolvem um tempo narrativo que é tanto passado quanto futuro, gerando assim um sempre presente (Rodrigues 1978: 21-24). Simultaneamente, este duplo aspeto da narrativa permite tanto vincular a ordem estabelecida como demonstrar a vontade de um determinado grupo de indivíduos em alterar a sua condição. Contudo, este não é um desejo de total emancipação pois pretende apenas uma mudança de estatuto e não necessariamente a criação de novos tipos de relações sociais. A imaginação dos indivíduos, espelhada nas histórias que contam, encontra-se pois limitada pela mesma realidade que os oprime e lhes sugere que apenas adquirindo poder conseguirão modificar a sua situação, razão pela qual os contos populares, enquanto forma de arte pré-capitalista, ilustram uma sociedade monárquica e feudal plena de lutas de poder intra e interclasses. De facto, Zipes define como tema central de todos os contos populares a máxima poder é ter justiça – “might makes right” –, ilustrativa da perceção de que os indivíduos com mais poder podem não apenas acumular riqueza como exercer a sua vontade e até corrigir injustiças. A obtenção de poder converte-se assim no objetivo primordial, a condição essencial para ocorrer a mudança que permitirá ao indivíduo ascender a uma posição de força e liderança, por sua vez conducente a uma vida melhor. Logo, se por um lado os contos populares reforçam as restrições sociais ao vincularem o desejo de mobilidade social e dotam o poder de uma capacidade quase moralizadora, por outro demonstram a violência e brutalidade de um dia a dia que oferecia poucas alternativas a uma população pobre que constituía a maioria da sociedade. Neste sentido, pode aplicar-se a ideia de Bloch de que os contos de fadas sempre atraíram porque possuem elementos utópicos de protesto contra a repressão, refletindo o descontentamento humano por uma sociedade que

através do autoritarismo e da instrumentalização lhes abafou e amordaçou certas necessidades (Zipes 2002a: 33-36, 138-139). Zipes articula estas ideias ao afirmar:

The fact that the people as carriers of the tales do not explicitly seek a total revolution of social relations does not minimize the radical and utopian aspect in the imaginative portrayal of class conflict. Whatever the outcomes of the tales are – and for the most part, they are happy ends and “exemplary” in that they affirm a more just feudal order with democratizing elements – the impulse and critique of the “magic” are rooted in a historical explicable desire to overcome oppression and change society. (Zipes 2002a: 36)

As sementes utópicas destes contos residem portanto não na intenção de uma profunda reforma social mas na criação de enredos em que, por graça de uma sorte amiúde gerada por entidades sobrenaturais, indivíduos das classes oprimidas se libertam dos infortúnios inerentes ao seu estatuto e ganham a extraordinária possibilidade de integrarem as classes dominantes. Ao atuar como instrumento operador de pequenas mudanças sociais a magia adquire uma função subversiva, provindo os finais felizes de uma certa justiça social, de um equilíbrio do poder obtido pela incorporação de sujeitos pobres nos meandros da aristocracia. Deste modo, os contos revelam-se um meio eficaz para encenar uma concretização de desejos improváveis derivada da vontade de mitigar, mesmo superar, um conjunto de pressões autoritárias constantes e em nada fictícias.

Clarifique-se contudo, e concordando com Maria Tatar, que os contos populares e contos de fadas não reproduzem as vivências e condições da época em que surgiram na medida em que não são retratos fiéis de realidades diárias, tendendo muito mais para o mágico e o extraordinário irreal. Em todo o caso, nos detalhes e no impulso que os move transparecem aspetos não só do tempo em que primeiro apareceram como também dos momentos em que são recontados (Tatar 2003: 56-57). Torna-se pois essencial encará-los num contexto socio-histórico de modo a melhor os compreender e analisar. Porém, antes de lhes expor o percurso socio-histórico, convém clarificar os termos.

Costuma associar-se conto popular a essencialmente dois significados: o de uma narrativa oral que circula entre a população e o de uma narrativa que decorre em meio rural, dotada de um ambiente realista e de pormenores naturalistas. Conto de fadas surge como uma designação mais ampla, conectada ao mesmo tempo com a oralidade e a tradição literária, e aplicável a narrativas onde o mágico e o sobrenatural são parte integrante da história, pelo que, segundo Tatar, nenhuma personagem de conto de fadas se surpreende com o maravilhoso, ainda que o possa temer ou que este lhe desperte

curiosidade (Tatar 2003: 33-34, 61). Numa perspetiva tão concordante quanto contrária, Farah Mendlesohn argumenta que a magia é inerente ao universo dos contos de fadas enquanto também perturba o quotidiano dos protagonistas. Desta forma, Mendlesohn identifica os contos de fadas como antepassados da fantasia intrusiva,<sup>9</sup> ou seja, aquela onde a magia surge como estranha à realidade e introduz um elemento de imprevisibilidade. Ressalva contudo que as velhas histórias pertencem ao reino da imaginação e não da fantasia, embora se esquive de algum modo a estabelecer quais os domínios da fantasia (Mendlesohn 2008: xiii, 146-147, 181). O termo carece aliás de uma definição mais ou menos consensual e quer surge como sinónimo do fantástico enquanto género literário quer como uma das suas facetas. Tais subtilezas originam vastos debates pouco relevantes para a análise aqui urdida, contudo note-se que Tzvetan Todorov, no seu estudo sobre a literatura fantástica, classifica os contos de fadas como uma das variedades do maravilhoso, marcado pela prevalência de eventos considerados sobrenaturais por se oporem à realidade (Todorov 1970: 59). Todavia, o maravilhoso afirma-se mais como um aspeto destas histórias do que como uma característica definidora, o que o exclui enquanto possível género destes contos. A crítica tem aliás convergido para a ideia de os considerar como um género independente (e.g.: Sellers, Smith, Warner, Zipes), o que soluciona a dificuldade de os integrar inequivocamente em qualquer um dos habituais géneros literários.

O conceito do maravilhoso surge na verdade frequentemente articulado com os contos populares e contos de fadas. De facto, os românticos alemães e os folcloristas russos utilizavam o vocábulo *Wundermärchen* para os qualificar (Warner 2004: 3) e Stith Thompson descreve-os como narrativas situadas num mundo irreal, prenhe de maravilhoso e sem local ou habitantes precisos (Thompson 1977: 8).

Sem dúvida, as velhas histórias bebem a influência do maravilhoso e embebem-se nele, porém trata-se aqui de considerar o maravilhoso não exatamente como representativo do sobrenatural mas como termo aglutinador de um certo tipo de narrativas, personagens, ambiências e imagética de carácter secular e fortemente marcadas por uma sensação encantatória. Nestas narrativas extraordinárias, rematadas quase sempre por finais felizes, a magia abunda, hábil a tecer transformações, ansiosa por desencadear metamorfoses, contida em objetos mais ou menos insuspeitos e

---

<sup>9</sup> As outras categorias estabelecidas são a fantasia de portal-demanda, a fantasia imersiva e a fantasia liminar, sendo ainda apresentados alguns casos irregulares. Para melhor compreender esta possível taxonomia consultar *Rhetorics of Fantasy*, presente nas Obras citadas.

exuberante numa panóplia de lugares encantados, sejam florestas, jardins, lagos, mares ou sumptuosas montanhas de vidro e ouro (Zipes 2002b: xvii-xviii; Warner 2004: 5-6). A cada passo multiplicam-se as maravilhas, resultando num todo magnífico, intimamente conectado com a natureza, que enquanto provoca deslumbramento e admiração suscita também medo e reverência. As personagens são aliás muito definidas pelo modo como reagem perante semelhantes forças mágicas, capazes tanto de gerar benesses como de desencadear ruínas e plenas de imprevisibilidade e casualidade. Deste modo, os heróis e heroínas aproveitam as oportunidades sem as questionar nem pretender mais do que lhes é oferecido, usando por vezes as dádivas não só para melhorarem a sua situação mas também para auxiliarem outros. Os vilões, engrenagens perfeitas das convenções, munidos de um racionalismo perverso, sem respeito pela natureza ou pela humanidade e ansiosos por angariarem mais poder, tentam usurpar a magia e manipulá-la para exclusivo benefício próprio (Zipes 2002b: xviii-xix), terminando as histórias castigados e amiúde vencidos por protagonistas agraciados pelos agentes do sobrenatural.

O maravilhoso, nitidamente uma parte integrante dos contos populares e contos de fadas, serve ainda o propósito de fascinar e cativar o público, embrenhando ouvintes e leitores nos seus mundos encantados. Marina Warner prefere mesmo a designação contos maravilhosos, de modo a desvincular as histórias da sombra das fadas, que nem sempre integram os enredos, e a ilustrar a constante e fulcral presença do maravilhoso (Warner 2004: 3-4). No entanto, Zipes defende que este termo, derivado de *conte merveilleux* e *Zaubermärchen*, designa uma narrativa de transmissão oral, comum na Europa medieval e resultante da conjugação de crónicas, mitos, lendas, entre outros. Este contos, governados pela temática das transmutações miraculosas, de forma e destinatários variados embora muitas vezes evidenciadas na mudança de estatuto social dos protagonistas, ilustram situações reais na medida em que encenam conflitos habituais nas populações em que são narrados e cumprem uma função semelhante à dos ritos iniciáticos pois informam os ouvintes sobre o modo correto de atuação para integrarem aquela comunidade. Acresce que os contos maravilhosos, a par de outras narrativas orais, do folclore e do romance, providenciaram as bases para os enredos e estrutura dos contos de fadas (Zipes 2002b: xv-xvii). De facto, na continuação do trabalho do académico alemão Jens Tismar, Zipes define o conto de fadas em comparação com o conto popular e estabelece-o como um conceito unicamente aplicável a textos literários, surgido durante o século XVII. Em inglês, e de acordo com o *Oxford English Dictionary*, o termo regista a primeira

ocorrência em 1750, derivando do francês *conte de fées* provavelmente popularizado pelo livro *Conte de Fées* de Madame Marie-Catherine d'Aulnoy, publicado em 1697/98 e traduzido para inglês um ano depois com o título *Tales of the Fairys*. Deste modo, os contos de fadas advêm da produção literária de contos adaptados por burgueses e aristocratas durante os séculos XVI, XVII e XVIII, onde se integram autores como Giovanni Francesco Straparola, Giambattista Basile, Charles Perrault,<sup>10</sup> Madame Marie-Catherine d'Aulnoy, Mademoiselle Marie-Jeanne Lhéritier, Madame Henriette Julie de Murat, Madame Gabrielle-Suzanne Barbot Gallon de Villeneuve, Madame Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, E.T.A. Hoffmann, Johann Wolfgang von Goethe, Novalis entre vários outros. O conceito adquiria ainda uma relevância especial dentro do contexto dos salões franceses, pois os contos desenvolvidos por diversas destas escritoras, e também por alguns dos escritores seus contemporâneos, eram dominados pelas figuras das fadas, encaradas como representantes do poder feminino em oposição ao Rei Louis XIV, à corte e à Igreja. Prova-se assim incorreto traduzir a palavra alemã *Volksmärchen* por conto de fadas. Como indicia o próprio termo, composto por *Volk* (povo) e *Märchen* (diminutivo de *Märe* que significa originalmente notícia ou mexerico<sup>11</sup>), *Volksmärchen* corresponde ao conto popular, enquanto que *Kunstmärchen* equivale mais a conto de fadas, embora uma tradução literal seja melhor expressa por conto artístico ou mesmo conto de fadas literário<sup>12</sup>. Todavia, Zipes utiliza conto de fadas como sinónimo de *Kunstmärchen* para marcar uma distinção histórica com conto popular (Zipes 2002a: 2, 27-28, 32).

Derivados dos contos populares e diferenciados por constituírem um texto escrito pertencente a um único autor identificável, os contos de fadas apropriam-se das vozes do povo e usam-nas para exprimirem outros anseios e debaterem novos assuntos. Doravante, salvo quando se mencionar a posição de um autor que não a utilize, esta

---

<sup>10</sup> *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* (1697), também conhecido como *Contes de ma Mère l'Oye*, a obra mais conhecida de Perrault, foi inicialmente publicado sob o nome do seu filho Pierre Perrault Darmancour e apenas em 1724 se começou a atribuir a autoria a Charles Perrault. Em todo o caso, assume-se hoje que, em menor ou maior grau, Charles Perrault terá sem dúvida contribuído para a elaboração dos contos. Sobre este assunto ver *Capuchinho Vermelho – Ontem e Hoje*, de Francisco Vaz da Silva, e *Beauties, Beasts, and Enchantment*, de Jack Zipes, cf. Obras citadas.

<sup>11</sup> Warner traça uma evolução do vocábulo *gossip* (mexerico) ao longo dos tempos, conectando-o com o contar de histórias na medida em que ambas as atividades pertenciam maioritariamente às classes mais baixas, servindo para animar o trabalho monótono, e podendo ainda ter vastas repercussões. A questão encontra-se aprofundada em *From the Beast to the Blonde: on fairy tales and their tellers*, que figura nas Obras citadas.

<sup>12</sup> Alguns críticos defendem que os contos dos irmãos Grimm se situam entre o folclore e a literatura, não se integrando exatamente em qualquer dos dois e portanto não correspondendo nem ao *Volksmärchen* nem ao *Kunstmärchen*. Para designar este híbrido surgiu o termo *Buchmärchen*. Tatar desenvolve este debate no livro *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, referido nas Obras citadas.



nomenclatura diferencial será também aqui adotada, de modo a convocar o dinâmico processo socio-histórico sumariado por Zipes:

(...) the meaning of the fairy tales can only be fully grasped if (...) the politics and utopian impulse of the narratives are related to the socio-historical forces which distinguished them first as a precapitalist folk form (*Volksmärchen*) in an oral tradition and which then gave rise first in France and then in Germany at the end of the eighteenth century to a bourgeois art form (*Kunstmärchen*) that has its own modern literary tradition. (Zipes 2002a: 23)

Importa assim determinar o percurso histórico dos contos populares e contos de fadas para melhor entender a herança em que os contos de Carter se integram.

Existem contos populares há milhares de anos, muito antes das habituais divisões de classes e da ordem feudalista que geralmente se associa a estas histórias. De facto, como argumenta Vladimir Propp, o folclore desenvolveu-se ainda nem sequer começara a delinear-se uma classe de camponeses e ao longo dos tempos recebeu os contributos de variados grupos sociais (Tatar 2003: 287). Propp defende também que muitos dos contos populares que conhecemos apareceram pela primeira vez no momento de transição da sociedade alicerçada na caça para uma assente na agricultura. Nesta fase, os rituais iniciáticos da sociedade de clãs perderam a relevância e foram desaparecendo, pelo que os contos que com eles se relacionavam, ao continuarem a ser narrados, tornaram-se progressivamente mais incompreensíveis e obscuros, passando da conotação religiosa a associações com o maravilhoso e a crueldade (Calvino 2010: 58). De modo análogo, Zipes assevera que os contos populares não constituíam um mistério para os seus públicos originais, só ganhando uma aura de secretismo quando já dissociados da significação e do simbolismo social iniciais. Simultaneamente, ao longo das épocas as populações foram adaptando os contos à própria realidade, conservando muitos dos aspetos primitivos mas acrescentando também diversos outros. Desta forma, quando se registaram os contos nos séculos XVIII e XIX estes refletiam vastamente as condições do feudalismo (Zipes 2002a: 8-9, 50).

Num esforço para datar as origens dos contos populares e caracterizar o contexto socio-histórico, August Nitschke desenvolveu um método fiável onde argumenta que as mudanças sociais não se restringem a alterações nas relações e meios de produção, sendo preciso analisar os grupos comportamentais em que as sociedades se organizam, os quais se formam de acordo com o modo como as populações se relacionam entre si e com o tempo. Formam-se assim arranjos temporo-corpóreos que se estruturam em torno

de uma atividade dominante que por sua vez molda as atitudes da população face à educação, ao desenvolvimento social, ao trabalho, à morte e inevitavelmente à arte e às histórias que contam. Os arranjos temporo-corpóreos caracterizam portanto o comportamento social de uma dada época e logo refletem-se também nos contos populares. Subscrevendo a teoria de Nitschke, Zipes defende que o enfoque na mudança de comportamento social não dependente do tipo de produção é essencial para entender a transição de contos populares para contos de fadas, pois não ocorreu uma alteração na produção, antes desenvolveram-se novos comportamentos e atitudes sociais, correspondentes a um novo arranjo temporo-corpóreo, que imbuíram a época em questão com um outro significado (Zipes 2002a: 50-55).

Embora o conto de fadas se tenha enraizado apenas a partir do século XVII, registam-se alguns casos anteriores, dos quais o mais conhecido será a história de “Cupido e Psiché”, precursora de narrativas como “Cinderela”, “Branca de Neve” ou “A Bela e o Monstro” (Warner 1995: 14, 224), escrita por Lucius Apuleius no século II e integrada na sua obra *Metamorfoses*, comumente conhecida por *O Asno de Ouro* (Zipes 2002b: xx; Silva 2012: 169). Os restantes exemplos surgem dispersos pela literatura europeia da Idade Média, como parte de épicos, sagas heroicas, romances de cavalaria, poemas, crónicas, sermões. Estas histórias, redigidas em latim ou nas formas mais eruditas de cada idioma nacional, ficando portanto acessíveis apenas a uma parca parcela da população, exibiam já alguns elementos maravilhosos mas caracterizavam-se sobretudo por enredos de forte propósito didático vinculados à doutrina cristã. A situação só começaria a inverter-se no século XIII com a coletânea *Novellino*, obra de um autor toscano anónimo a que se seguiu, em 1349-50, o *Decamerone* de Giovanni Boccaccio. Ambos recorriam a uma estrutura alicerçada em narrativas enquadradas, o que lhes permitia tanto escrever de diversos modos e em diferentes estilos como também gerar uma ampla variedade de histórias arquitetadas com base numa miscelânea de influências, entre as quais o folclore, as fábulas, os épicos, os romances de cavalaria e os *fabliaux*. Esta versatilidade, conjugada com uma certa secularidade temática, tornou-os apelativos e originou uma panóplia de seguidores italianos, de Ser Giovanni Fiorentino e Giovanni Sercambi a Piovanno Arlotto e Matteo Bandello, culminando em Straparola e Basile, cujas obras se tornariam preponderantes para o desenvolvimento e institucionalização dos contos de fadas (Zipes 2002b: xxi; Zipes 2006: 13, 15, 19).

Diversas vezes reimpressos e traduzidos com relativa celeridade, tanto *Le piacevoli notti* (1550-53) de Straparola como *Lo cunto de li cunti* (1634-36) de Basile,

também apelidado *Pentamerone*, refletiam sobre as condições sociais da época, expondo a crueldade das autoridades, criticando a imoralidade do poder e esforçando-se por inverter a deformação social ao incutirem princípios e normas comportamentais que implicavam quer autocontrole quer a gestão da violência. Tais tentativas de intervir no processo civilizacional seriam posteriormente aprimoradas pelos franceses que, além de construírem os seus contos a partir das narrativas italianas e das histórias contadas por amas, governantas e criados, os baseariam ainda nas convenções estabelecidas pelos italianos, modificando-as e adaptando-as de modo a melhor espelharem as realidades desse período (Warner 2004: 13; Zipes 2006: 14-16, 18-22, 30). O conto de fadas francês funciona aliás não só como veículo para pensar as atitudes de então mas também como produto direto do novo arranjo temporo-corpóreo em que se incrementa.

Durante o iluminismo, países como o Reino Unido, a França e a Alemanha viveram uma mudança económica que conduziu a novos comportamentos e necessidades. Referindo-se à realidade inglesa, Roy Porter declara que, embora os níveis não fossem tão elevados quanto o propagandeado, se verificava ainda assim um aumento efetivo da literacia, o que transformou a leitura em realidade para uma faixa crescente da população cada vez mais ávida de material para ler. O impresso apressou-se a responder à procura e depressa se multiplicou em diversos formatos, contribuindo para abrir um mundo mais vasto à massa leitora, mas também esforçando-se por disseminar os valores e ideais do iluminismo (Porter 2001: 74, 77-82, 91-93). Pretendia-se uma população culta versada em várias disciplinas, conhecedora de uma grande variedade de assuntos e munida das ferramentas necessárias tanto a um constante aperfeiçoamento como à realização plena das suas faculdades, contudo também vinculada às condutas socialmente aceites na época e comprometida com as políticas reinantes. Na tentativa de gerir esta dinâmica, e garantir assim a eficácia quer da educação quer do processo civilizacional, as elites das classes dominantes advogavam uma instrução controlada, alicerçada na cuidadosa seleção de certos assuntos e abordagens a par da ocultação de outros tantos, e capaz de orientar as populações para os raciocínios e comportamentos desejados (Porter 2001: 88, 91-93; Zipes 2002a: 29). E se os adultos deviam aprender a regular e controlar a sua conduta, urgia moldar as crianças para se conformarem aos padrões sociais dominantes. Esta atenção votada à infância advinha das novas perspetivas do século XVII que a consideravam uma fase distinta e crucial do crescimento, um estado de inocência potencialmente corrompível e melhor protegido se a criança interiorizasse um conjunto de costumes e maneiras

doutrinadas no quotidiano, fosse nos discursos, na literatura, nos gestos ou mesmo nos momentos recreativos (Zipes 2006: 29-30, 34, 37-39). Face a tão complexo contexto o conto popular e o conto de fadas conheceram novas situações.

Desde logo, o conto popular não satisfazia o público mais instruído, esclarecido, literato e assertivo que parecia encontrar no conto de fadas um formato mais apropriado às suas novas exigências. Os textos de autores como Perrault, d'Aulnoy e Lhéritier representavam aliás uma tentativa de adaptar um modelo popular às exigências do novo público leitor enquanto que, desprovido-os da interação direta com uma audiência, os libertavam para dotarem os contos de perspectivas próprias, fossem elas iguais ou algo contrárias às perpetuadas pela sociedade. De facto, embora estes autores ajustassem os temas e motivos das histórias às suas idiossincrasias, as críticas urdidas à aristocracia e alta burguesia integrada na corte pretendiam mais moralizar e civilizar essas classes às quais os próprios autores pertenciam do que operar uma total revolução. Mesmo as escritoras francesas desta época, sem dúvida as grandes produtoras de contos de fadas, ainda que empenhadas em rever e subverter os códigos masculinos de modo a assegurarem uma maior autonomia às mulheres educadas, não almejavam uma mudança radical. Importava apenas questionar os hábitos, os costumes e o uso do poder para que se burilasse o processo civilizacional. De modo semelhante, estes contos de fadas, enquanto objeto impresso e comercializado destinado já não ao povo mas às classes com alguma capacidade económica, refletiam as preocupações do seu público leitor. O conto de fadas francês espelhava assim uma ideologia conservadora concordante com os valores da aristocracia e vinculava principalmente o absolutismo europeu dos séculos XVII e XVIII. Ao incorporarem-se nas histórias os padrões de comportamento da época pretendia-se educar e influenciar as condutas sociais, contribuindo pois para o processo civilizacional. Em certa medida, as narrativas dos contos de fadas funcionavam como exemplos a adotar ou evitar, estabelecendo assim normas comportamentais, destinadas em parte a regular a sexualidade dos adultos e tanto a reger como a limitar o desenvolvimento das crianças. Na verdade, os autores de contos de fadas preocupavam-se cada vez mais com a emergente literatura para crianças e, apesar do desagrado de autores como Jean-Jacques Rousseau que consideravam semelhantes histórias desapropriadas para as mentes já facilmente excitáveis dos mais novos, elaboraram-se contos de fadas apelativos para a infância e especialmente vocacionados para instruírem as crianças das classes altas (Zipes 2002a: 13-15, 57-58, 61; Warner 2004: 7-8; Zipes 2006: 22-23, 30-32, 36, 39).

Todavia, com a Revolução Francesa e o fim do século XVIII, o feudalismo declinou e a burguesia ganhou preponderância na esfera pública, impondo a sua ideologia resultante da modificação dos valores da aristocracia para abarcarem os de honestidade, diligência, responsabilidade e ascetismo. O conto de fadas foi portanto abandonando a ideologia absolutista (Zipes 2002a: 15; Zipes 2006: 31, 36-37) e, a par com o conto popular, sofreu renovadas transformações que tanto o desfiguraram como lhe criaram mais possibilidades.

Ambos os formatos se afiguravam demasiado amorais, caóticos e sobrenaturais para se adequarem ao projeto racionalista do iluminismo e se enquadrarem na tentativa de controlar a educação da maioria da população. Além disso, na relevância atribuída à sorte e no uso declarado de elementos folclóricos, revestiam-se também de ressonâncias não só seculares como pagãs, pelo que desagradavam à Igreja Católica. Precisavam pois de ser adaptados aos valores de então ou substituídos por histórias mais didáticas. Assim, domesticaram-se os contos populares, eliminando-lhes os elementos incômodos e adicionando-lhes características cristãs, usurparam-se os textos dos contos de fadas, muitas vezes alterando-os para versões consideradas mais apropriadas à infância, e preteriram-se estas histórias em favor de narrativas moralistas, fábulas, homilias e sermões. Contudo, e apesar dos esforços do iluminismo, perdurava entre o povo uma tendência para o sobrenatural e um hábito de cultivar o conto popular. Ademais, existiam também autores burgueses que usavam o conto de fadas como meio de protesto contra o que consideravam o utilitarismo do iluminismo. Os românticos prosseguiram nesta linha, tentando recuperar um humanismo que se ia diluindo com as exigências da industrialização e do aumento de produção imposto pelo capitalismo. Os seus contos de fadas, apologistas da importância da imaginação, visavam não exatamente o divertimento do público leitor mas a abertura de um debate sobre filosofia, arte e educação. Antagónicos ao hábito do folclore, estes enredos alicerçavam-se em heróis não integrados na sociedade e mesmo contrários a ela, quer por lhe exporem as falhas quer por se lhe oporem, numa dinâmica em que se equacionava o indivíduo com a natureza e a sociedade com o racionalismo cego. De certo modo os românticos rebelaram-se contra o iluminismo, ou contra as suas consequências, para lhe poderem prosseguir a essência humanista (Zipes 2002a: 3-4, 15-19, 29-30, 65-66; Zipes 2002b: xxiv-xxv; Warner 2004: 15; Harris 2008: 5-8) e nesse processo recorreram amiúde aos contos de fadas, pois como assevera Zipes:

(...) the fairy tale provided a suitable metaphorical mode for the bourgeois free-lance writers to express their unfulfilled wishes for greater social and cultural freedom. Though some writers took an elitist position and portrayed the artist as savior of society, they all recognized that a new world had to be formed out of chaos, (...) a world where the creative nature of human beings is allowed full development and where differences between people are cultivated and respected. No matter what has become of the fairy tale, its main impulse was at first revolutionary and progressive, not escapist, as has too often been suggested. (Zipes 2002a: 42-43)

Ao revoltar-se contra uma sociedade que mecanizava os cidadãos, desmerecendo-lhes as necessidades artísticas, filosóficas ou espirituais, e ao advogar o respeito pela identidade de cada indivíduo, encorajando a sua livre expressão, o conto de fadas romântico não tecia histórias inócuas nem visava funcionar como portal para uma fuga aos problemas da realidade. Antes preocupava-se em refletir questões sociopolíticas, na esperança de ajudar a provocar uma mudança capaz de operar uma melhoria da situação.

Tal intenção subversiva patente nos contos de fadas vocacionados para adultos encontrava-se suprimida nos destinados às crianças, sempre muito controlados e censurados para que apenas exprimissem as ideias e valores considerados apropriados. Para a infância preferiam-se histórias mais realistas e didáticas, consideradas melhores para veicular as noções civilizacionais pretendidas. A publicação de *Kinder- und Hausmärchen* (1812-15), a coletânea dos Grimm de moral protestante e noções de género paternalistas, ajudaria a mudar esta atitude e precederia os vários livros de contos de fadas para crianças surgidos durante os anos 1820s e 1830s. De facto, com o capitalismo instalado e a oposição às narrativas maravilhosas a esmorecer, o conto de fadas enquanto literatura infantil, promovido pelo trabalho de autores como Sophie Rostopchine, condessa de Ségur, Catherine Sinclair, George Cruikshank, Ludwig Bechstein, Hans Christian Andersen ou Carlo Collodi, ganhou forma e difundiu-se. A estes contos de cariz socializante acresciam outros movidos pelo intuito de visitar e subverter quer as velhas histórias quer os seus motivos e personagens, dos quais *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll será o exemplo clássico. De formas diversas, todos pretendiam encantar e enaltecer a criatividade, uma tendência que se prolongou e se encontra claramente patente em *The Wonderful Wizard of Oz* (L. Frank Baum, 1900) e *Peter Pan* (James Barrie, 1904), obras tão divulgadas hoje como então. O início do século XX marcou aliás a perfeita institucionalização do conto de fadas, fixando-lhe obras canónicas, integrando-o na herança cultural ocidental e assegurando-lhe uma contínua distribuição (Zipes 2002a: 17; Zipes 2002b: xxv-xxviii). Semelhante

assimilação garantiu pois a prevalência do gênero, tornando-o sempre passível quer de uma excessiva simplificação maniqueísta, operada de modo a converter os contos à ideologia convencional, quer de um constante repensar revolucionário capaz de gerar interrogações e múltiplas verdades.

Neste sentido, Zipes defende que a sociedade, auxiliada pelo desenvolvimento da tecnologia e a consequente crescente facilidade em controlar os meios de divulgação cultural, instrumentalizou o conto de fadas, ora moralizando-o ora convertendo-o numa panaceia escapista para aliviar as preocupações do quotidiano. De qualquer modo, a total manipulação e instrumentalização dos diversos formatos da fantasia será em última análise impossível. Ademais, os produtores de cultura possuem sempre a capacidade de travar a alienação e conduzir a fantasia, incluindo os contos de fadas, para novas possibilidades e efeitos. Em todo o caso, Zipes advoga que o desenvolvimento da indústria do impresso e a crescente urbanização aumentaram o nível de mediação e transformação dos contos de fadas, influenciando inevitavelmente o modo como os encaramos hoje. O processo continuará ainda, agilizado pela otimização de meios como a rádio, a televisão e o cinema. De facto, estes três veículos de potencial cultura criam a impressão de que os contos populares e contos de fadas que difundem refletem a voz da maioria da população, o que se limita a uma falácia e a uma nova forma de reafirmar o sistema que os produz (Zipes 2002a: 17-21, 117). Os filmes do estúdio Disney constituem aqui um caso paradigmático.

Com um inegável brilhantismo técnico e no seu todo muito fascinantes, as obras Disney domesticam as velhas histórias e degeneram-lhes os aspetos utópicos, pois tanto as apresentam desprovidas dos seus elementos controversos e libertadores como as simplificam de modo a que enredo e personagens veiculem uma ideologia conservadora e incutam os padrões comportamentais por ela desejados. Estas versões, constantemente repetidas e multiplicadas por diversos formatos, imiscuíram-se de tal modo no imaginário comum que se sobrepuseram a todas as outras, constituindo hoje os textos oficiais aos quais todas as novas adaptações respondem e são reportadas. A Disney condicionou assim largamente a forma como o Ocidente encara os contos populares e contos de fadas, uma influência extensível em menor grau a outras partes do mundo<sup>13</sup> (Zipes 2002a: 117-118, 129; Zipes 2006: 193, 207-208, 210-211; Smith 2007: 36).

---

<sup>13</sup> Para melhor entender este assunto consultar *Fairy Tales and the Art of Subversion: the classic genre for children and the process of civilization* de Jack Zipes, presente nas Obras citadas, bem como Steve Watts (1997), *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*, Boston: Houghton Mifflin. e

Apesar da relevância e perspicácia do argumento de Zipes, Cristina Bacchilega relembra que tanto os contos populares como os contos de fadas, em todas as épocas e contextos, sempre reafirmaram ideologias conservadoras tanto quanto serviram aspetos emancipadores, verificando-se assim uma dinâmica entre tradição/consenso e inovação/subversão. A sensação de maravilhoso que advém de ambos os formatos emana exatamente da exploração subtil do conflito entre a função normativa que reitera e valoriza o estabelecido e o deslumbramento subversivo que amplia os poderes da transformação. Deste modo, os contos populares e contos de fadas concorrem para promover diferentes ideologias dentro do contexto de uma dada época socio-histórica (Bacchilega 1997: 7-8). Sem conseguirem originar uma revolução, podem contudo ajudar a despertar consciências, a incrementar atitudes subversivas e a fomentar esperança aos que tentam resistir à opressão da massificação (Zipes 2002a: 21). Nesse sentido Zipes afiança:

(...) the familiar fairy tales must be made strange to us again if we are to respond to the unique images of our own imagination and the possible utopian elements they may contain. (Zipes 2002a: 118)

Urge pois recuperar uma sensação de choque e surpresa no confronto com os contos de fadas para que se lhes quebre um pouco a instrumentalização e estes readquiram a capacidade impactante e assim conduzam o leitor/recetor a questionar a realidade em que se insere, iniciando um possível processo revolucionário que lhe permita uma mais ativa expressão da sua individualidade e talvez até melhorar as suas condições. Os métodos utilizados poderão de certo assumir diversas formas, mas necessitarão sempre de criar um forte impacto capaz de originar uma resposta violenta que propulsione a restante reação.

Os contos populares e contos de fadas constituem em última análise projeções artísticas, incapazes por si mesmas mas com o potencial de nos englobarem numa perspetiva histórica e de nos despertarem e alertarem para a possibilidade de autorrealização (Zipes 2002a: 21-22). Ao integrarem a norma e de algum modo também a contestarem, estas histórias permitem conhecermo-nos como humanidade no decurso das eras, apreendermos os mecanismos de opressão e restrição e talvez construir um qualquer princípio de emancipação.

---

Richard Shickel (1969), *The Disney Version: the life, times, art and commerce of Walt Disney*, New York: Avon.



## 1.2

### Gavetas para categorizar e interpretar

Once upon a time there was a princess who loved her father very much because she had a repressed Electra complex. She was so beautiful that her stepmother, who had strong sadistic impulses, fell prey to sexual jealousy and ordered a hunter to take Snow White into the forest.

WILLY PRIBIL, "Snow White in the Manner of Sigmund Freud"

Os contos populares que hoje conhecemos constituem meras versões de certos tipos de contos dos quais não é possível traçar uma única verdadeira versão original. De facto, como argumentam Tatar e Steven Swann Jones, independentemente do tipo de conto que considerarmos, não possuímos um texto literário único e estável onde qualquer detalhe é passível de uma importante significação. Temos antes uma infinidade de versões orais e escritas, cada uma constituindo um texto imperfeito, duvidando-se ainda se alguma vez existiu apenas um texto parental (Jones 1987: 97; Tatar 2003: xvi, 42, 44).

Efetivamente existem contos semelhantes nos diversos países de todos os continentes, conseguindo identificar-se uma certa uniformidade nas temáticas e motivos narrativos. Para tentar explicar o fenómeno, desenvolveram-se no século XIX duas teorias opostas: a da monogénese e a da poligénese. A primeira, imbuída da ideia do génio individual típico do romantismo, defende que um dado tipo de conto surgiu num local e numa época precisos e que todas as versões subsequentes advêm desta primeira. Theodor Benfey, que trabalhou sobre ideias apresentadas pelos Grimm, designava a Índia como local de origem, argumentando que os contos se propagaram primeiro à Pérsia e daí a todo o mundo árabe, entrando na Europa através da Espanha e da Grécia com o comércio, as migrações e as Cruzadas. Contudo, a teoria da monogénese falha não só em explicar como se encontram contos parecidos entre regiões sem quaisquer contactos anteriores mas também em decifrar como os contos apareceram no local de origem. Por outro lado, a teoria da poligénese, avançada por Joseph Bédier e igualmente alicerçada em conceitos derivados do romantismo, advoga uma origem simultânea em diferentes lugares, justificada pela similitude da espécie humana independente do lugar que habita. Bédier atribuía as criações a grupos restritos de indivíduos, agregações sociais ou étnicas, pretendendo louvar a criação coletiva de uma elite. Andrew Lang, Edward Burnett Tylor e James George Frazer divergiam desta noção ao considerarem que as histórias eram preservadas tanto por contadores como pelo povo em geral e ao

alargarem o âmbito da teoria dos contos populares a diversos tipos de contos. Acresce que se os defensores da monogénese se preocupam em explicar onde apareceram os contos e como estes progrediram, os subscritores da poligénese centram-se no significado dos contos (Tatar 2003: 63-65, 296; Ziolkowski 2009: 20-21; Zipes 2009a: 10-11; Calvino 2010: 79). Todavia, convém acautelar certas interpretações. Conferir demasiada importância a pormenores pode resultar na propagação de falácias e arruinar as hipóteses críticas apresentadas. Por isso, antes de professar um determinado significado para um dado conto, revela-se necessário conhecer pelo menos diversas versões do tipo e respetivas variantes do conto em examinação (Tatar 2003: 42-43). Deste modo, e embora esta dissertação não pretenda uma categorização dos contos ou sequer a sua redução a componentes essenciais, torna-se importante compreender as análises antropológicas e filológicas dos contos populares para melhor se perceber o modo como Carter molda os motivos destas histórias.

Os estudos sobre o conto popular começam no século XIX, primeiro pela vertente histórica e depois pela comparativa (Rodrigues 1978: 10), apresentando diferentes perspetivas amiúde complementares. Articuladas por diversas escolas, estas pesquisas descobrem-se irmanadas por uma mesma metodologia mas individualizadas por parâmetros de análise diferenciados entre si. Deste modo, a Escola finlandesa ambiciona reconstruir a história dos contos catalogando todas as variáveis enquanto que a investigação etnológico-comparativa tenta encontrar características nacionais por comparação de diversos contos de múltiplos países. Por seu turno a abordagem rececionista-biográfica confere uma maior importância aos narradores e à forma como o público os influencia (Zipes 2002a: 24). Estruturam-se também diversos sistemas taxonómicos. V. F. Miller sugere uma divisão em contos maravilhosos, contos de costumes e contos sobre animais, que além de coincidir com a da escola mitológica – contos míticos, de costumes e sobre animais – apresenta o problema de definir categorias sobreponíveis, pois por exemplo os contos sobre animais revestem-se igualmente de aspetos característicos do maravilhoso (Propp 1978: 40-41). Joseph Bédier avança uma classificação por elementos invariáveis, R. M. Volkov uma por assuntos, Finn Antti Aarne uma por tipos, mais tarde continuada por Stith Thompson, e diferentes estudiosos definem outras, mas todas com um caráter demasiado atomista, aproximando-se portanto do inventário e evidenciando uma certa falta de critério na escolha dos elementos determinantes, possibilitando assim uma sensação de caos (Rodrigues 1978: 17).

Para regularizar e articular as unidades narrativas, Propp propõe-se deduzir a classificação a partir do conto e não formá-la externamente, definindo ainda funções e elementos de transição e agrupando as personagens em esferas de ação. Demonstra assim a estrutura e os padrões morfológicos dos contos populares, argumentando que o estudo da morfologia deve anteceder o da génese e o histórico pois importa primeiro saber o que são os contos (Propp 1978: 40, 55, 58-60, 66-110, 117-122, 127-128; Zipes 2002a: 24-25). O seu trabalho marca inquestionavelmente o estudo sobre as velhas histórias, permanecendo relevante apesar de falhas e defeitos. De facto, e concordando com Catherine Orenstein, ao estabelecer um enredo central composto por motivos variáveis e personagens e funções recorrentes, presentes em qualquer vida mas também parte integrante de um coletivo cultural, Propp ajuda a entender como os contos populares e contos de fadas exibem simultaneamente uma universalidade atemporal e uma capacidade de ecoarem as preocupações de cada época (Orenstein 2002: 231-232, 237). Ao confrontarem-se com novas realidades e cenários, os contadores, quer recorram à oralidade, à escrita ou aos meios audiovisuais, conservam certas funções das narrativas e modificam os aspetos mutáveis, adaptando-os a cada contexto. Deste modo, originam sucessivas reencarnações, assegurando a longevidade dos contos e a constante renovação das perspetivas e mensagens.

Apesar desta óbvia relevância do narrador, o estudo de Propp limita-lhe a liberdade, sendo também criticado pela linearidade do encadeamento das funções narrativas e porque favorece os aspetos sintagmáticos da narração em detrimento dos paradigmáticos. Esta predileção pelas características empíricas afastou-o de qualquer análise às estruturas fundamentais de significação (Rodrigues 1978: 25-27; Tatar 2003: 68). A. J. Greimas considera mesmo a definição de Propp de um formalismo tão excessivo quanto insuficiente, pois tanto descreve o género através do número de funções sem considerar a totalidade do conteúdo como estabelece um inventário de funções desprovido de uma investigação às suas possíveis relações. Greimas reinventa pois o modelo de Propp, reescrevendo as funções narrativas e reduzindo-as de trinta e uma para cinco, das quais três surgem regidas por pares em oposição binária. Ao mesmo tempo, equivale as esferas de ação a classes de atores, por sua vez correspondentes a actantes ilustrativos de um comportamento semântico. Os atores variam assim de conto para conto, a cada história e narrativa, enquanto as suas classes se conservam transversais a todo o género, podendo equivaler quer a um único actante quer a vários. Esta possibilidade sincrética caracteriza aliás a classe de atores herói.

Identificado como protagonista e destinatário dos eventos dramáticos, o herói transforma-se na entidade representativa do arquitecto formado pela conjugação simultânea dos actantes recetor e sujeito central, uma circunstância que Greimas advoga como particularizadora do conto popular enquanto narrativa (Greimas 1989: 60-67, 72, 91-92). Porém, ao converter o herói ou heroína numa entidade totalmente dependente da ação, sem existência fora ou além dos limites da narração, Greimas ignora a plasticidade das personagens, capazes de incorporarem e ecoarem vidas anteriores. De forma semelhante, Greimas falha também ao conceder pouca importância a quem conta (Rodrigues 1978: 30) e ao diminuir o antagonismo da relação ajudante-adversário nos contos populares por a equiparar com a remetente-recetor. Acresce que existem muitos outros casos em que uma personagem funciona como recetor e sujeito, recebendo ou não aquilo que desejou. Deste modo, a perspectiva de Eleazar Meletinsky revela-se mais interessante, pois aqui não só as funções de Propp surgem em pares, constituindo o início e o fim de um contínuo passível de englobar diferentes personagens em diversos graus de aproximação a cada um dos extremos, e elas próprias capazes de desempenharem várias funções ou de as partilharem entre si, como se destaca o herói, afirmando-lhe um estatuto de exceção. Único ator cuja ação não coincide com a de outros e marcado pela incapacidade de se fundir com o seu oposto, o herói surge assim contrastado com as restantes personagens, todas elas definidas do seu ponto de vista e em relação a ele (Tatar 2003: 69-70).<sup>14</sup>

A centralidade do herói confere-lhe portanto uma importância crucial, convertendo-o no foco do enredo, pilar que une os eventos e ao qual estes se reportam pois destinam-se a possibilitar e revelar o processo maturativo do herói ou heroína, a sua travessia dos ritos de passagem que o introduzem a uma nova fase de vida. Para tal, espelhando as fases de qualquer outro rito de passagem, o herói é separado do seu mundo quotidiano e submetido a rituais que o preparam para o novo estatuto. Tal iniciação provoca-lhe tanto uma morte necessária como o conseqüente renascimento, capaz de operar a mudança e renovação que lhe permitem retornar à sociedade que temporariamente abandonou apto a assumir o seu novo papel (Campbell 1973: 10, 16, 30, 35).

---

<sup>14</sup> Encontram-se desenvolvimentos destas várias abordagens em *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales* de Maria Tatar, *Structural Semantics* de A. J. Greimas, *Morfologia do Conto* de Vladimir Propp e no respetivo "Prefácio à Edição Portuguesa" por Adriano Duarte Rodrigues, todos mencionados nas Obras citadas. Para um aprofundar da questão consultar ainda Finn Antti Aarne & Stith Thompson (1961), *The Types of Folktale: a classification and bibliography*, FF Communication 184, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. bem como Eleazar Meletinsky et al. (1974), "Problems of the Structural Analysis of Fairy-tales", *Soviet Structuralist Folkloristics*, Ed. P. Maranda, The Hague: Mouton, 73-189.

Consegue aplicar-se este ciclo de separação–iniciação–retorno a uma variedade de histórias, seja o herói protagonista de pequenos dramas mundanos e caseiros ou autor de valorosas façanhas. De facto, Joseph Campbell utiliza-o como base para a estrutura do seu monomito, uma palavra retirada a *Finnegan's Wake* de James Joyce e simbólica da universalidade e similitude de toda a mitologia.<sup>15</sup> O monomito ilustra assim a viagem do herói mitológico, iniciada com um chamamento à aventura, ilustrativo do destino do herói e ao qual este ou adere de imediato ou tenta fugir, sendo por fim persuadido a aceitá-lo. Convencido a empreender a demanda, o herói recebe o auxílio de forças sobrenaturais, em geral encarnadas numa figura sábia, amiúde idosa, que o ajuda a alcançar o primeiro portal. Aguarda-o aí uma figura sombria. Se o herói vencer este confronto, prosseguirá vivo para o reino desconhecido. Se não, morrerá e efetuará a jornada pelo reino dos mortos. Em ambos os casos, o herói atravessa o portal e começa a sua verdadeira viagem, deparando-se com uma multiplicidade de forças, tanto hostis como amigas, tanto concretas como psicológicas, que o testam e impelem a prosseguir até ao âmago do reino onde enfrentará a derradeira provação. Ao ultrapassar esta última prova o herói ou ganha a dádiva que almejava desde o início ou a rouba. De qualquer modo, compreende como forma com a divindade uma entidade única e como o mundo, composto de tragédia e comédia, simultaneamente acolhe e transcende as dicotomias, revelando-se de uma gloriosa eternidade que quer mitiga o terror quer desmerece as aflições dos seus habitantes efémeros. Assim, o herói emerge dotado de um esclarecimento quase divino que o enriquece e liberta. Triunfal ou em fuga, com entusiasmo ou alguma relutância, com mais ou menos peripécias, resta-lhe regressar e transmitir a sua dádiva à sociedade, curando-lhe as maleitas, repondo-lhe o equilíbrio (Campbell 1973: 4, 28-30, 40, 44-46, 58, 69, 245-246) e orientando outros nos seus próprios ritos de passagem.

Embora Campbell recorra quase sempre a exemplos mitológicos, este ciclo do herói surge numa panóplia de narrativas ficcionais, não só nas de carácter épico mas também nas referentes a comunidades cujas ações operam um reduzido impacto mundial ou mesmo nas preocupadas com um pequeno grupo de indivíduos. Verifica-se igualmente nos contos populares e contos de fadas. Campbell, aliás, utiliza alguns contos de fadas como exemplos, advogando uma certa constância na fisionomia da aventura, nas personagens e no

---

<sup>15</sup> O termo mitologia engloba aqui não só as histórias dos deuses da antiguidade, como as originárias nas civilizações gregas, egípcias, mesopotâmicas ou celtas, mas também as de civilizações atuais, sejam as chinesas, japonesas, africanas ou índias, e as das grandes religiões contemporâneas, nomeadamente o budismo, cristianismo, hinduísmo, islamismo e judaísmo.

desenlace, apesar de a natureza e o alcance dos feitos variar. Onde o herói mítico se constitui como figura universal, cujos atos ecoam por toda a civilização e a influenciam, o herói do conto popular e conto de fadas movimenta-se num microcosmos, triunfando apenas sobre os seus opressores e alcançando portanto uma vitória doméstica com repercussões limitadas, contidas numa esfera individual ou talvez, no caso de enredos relacionados com príncipes, princesas e monarcas, adstritas a um determinado povo (Campbell 1973: 37-38). Porém, à semelhança dos variados mitos, a conjugação de uma ampla disseminação e de uma capacidade para perdurar na memória converte os contos populares e contos de fadas em histórias de grande influência, assegurando-lhes um alcance universal. Ademais, estas vitórias caseiras contêm um potencial utópico passível de instigar outros à mudança e assim, indivíduo a indivíduo, grupo a grupo, revolucionar toda uma sociedade. Os ritos de passagem dos heróis comuns podem decorrer em cenários menos grandiosos, produzir consequências de alcance modesto e terminar sem verdades espirituais que unam mortais e divindade, contudo encerram a potencialidade das pequenas mudanças.

Qualquer dos ângulos de análise ao conto popular referidos contribui para melhor o entender e lhe regularizar o estudo. Todavia todos se revelam autolimitados e insuficientes, pelo que se valorizam quando em diálogo com as várias linhas de investigação. Importa pois destacar ainda o estruturalismo, que procura integrar os contos populares numa realidade cultural, analisando-lhes o desenvolvimento histórico, a relação com outros géneros e a relevância na literatura (Zipers 2002a: 25), e também as correntes interpretativas, ansiosas por deslindarem hipotéticas significações ocultas.

Tatar nota que nestes contos o figurativo e o metafórico assumem uma faceta literal. A madrasta terrível do início da história surge mais à frente reencarnada numa verdadeira bruxa, vários príncipes testados com quebra-cabeças e provas impossíveis perdem efetivamente a cabeça (Tatar 2003: 79-80) e numa lógica semelhante Beaumont transforma as invejosas irmãs de Bela, dotadas de um coração de pedra, em estátuas (Beaumont 2010: 32). Ademais, Tzvetan Todorov relembra que o hiato entre a característica psicológica e a ação por ela provocada é muito pequeno (Todorov 1977: 66-79). Frequentemente materializam-se e externalizam-se as realidades psicológicas convertendo-as em parte do enredo (Tatar 2003: 78-79). Na sequência deste raciocínio afirma Tatar:

In the narrative logic of the fairy tale, jealousy translates into murder. The unrivaled beauty of a heroine attracts a suitor and gives rise to marriage. The desire to travel leads to a voyage. Fear breeds ogres and sundry other monsters. Helplessness and

despair magically produce assistants. Compassion brings a reward. Curiosity elicits a prohibition. Odd as it sounds, it appears that we must look to the plot in order to read the minds of fairy-tale characters. (Tatar 2003: 79)

Se às personagens dos contos populares e contos de fadas se costuma associar uma parca caracterização psicológica, esta parece afinal mais ou menos incrustada nos eventos narrados. Por um lado porque, incorrendo num jogo de ecos pueris, a palavra se torna matéria, insuflando vida e realidade às metáforas do início da história, mas também porque os atos e acontecimentos concorrem para definir as personagens, convertidos assim em imagens das suas virtudes e falhas, vilanias ou bem-aventuranças. Tal caracterização por ação, oposta à caracterização por discurso novelística, afigura-se tão óbvia e limitativa quanto concordante com a habitual escassez de densidade psicológica adstrita às personagens das velhas histórias. Nesta lógica, as personagens são apenas o que fazem e aquilo que delas se ilustra no enredo, para sempre vinculadas a ele e impossibilitadas de qualquer existência que o transcenda ou que, de um ou outro modo, não se encontre nele relatada. Tal hipótese transforma-as portanto não só em entidades de personalidade vaga mas também em meros elementos funcionais ao serviço exclusivo da história que as engloba.

Impõe-se questionar se estas características ocorrem em todos os contos. Se não existirão contos de fadas onde as personagens surjam dotadas de uma multifacetada complexidade. Se não constituem já uma negação dessa teoria as mudanças criadas por cada contador, facilmente aptas a insuflarem as vidas retratadas com contradições e raciocínios nem traduzidos em atos nem com claro impacto na ação. Dúvidas de difícil resposta que requerem longas considerações e um estudo comparativo de caráter distinto do desta investigação. Importa porém salientar como revisões, versões e adaptações dos contos populares e contos de fadas aproveitam estes aspetos, quer contradizendo-os e opondo-se-lhes quer realçando-os para provocarem a atenção e consciência do leitor, duas estratégias a que Carter recorreu com frequência.

De qualquer forma, vários autores têm usado o enredo para interpretar as personagens e também para tentar deslindar a significação implícita dos contos. Muitas vezes ignoram determinados aspetos ou conferem uma relevância exagerada a elementos mais ou menos supérfluos, como no caso dos folcloristas britânicos da época vitoriana que leem em todos os mitos e contos populares batalhas entre o dia e noite ou representações de fenómenos naturais. Por outro lado, os críticos com afinidades à psicanálise tendem a considerar os contos como espelhos de processos psíquicos (Tatar

2003: 52-53). Os seguidores de Carl Jung costumam identificar padrões e figuras nos contos de acordo com arquétipos do inconsciente coletivo, enquanto que os de Sigmund Freud se concentram nas relações dos contos com os impulsos sexuais, o simbolismo dos sonhos e as fases de desenvolvimento e maturação sexuais (Zipes 2002a: 24).

Dos autores relacionados com as teorias de Freud e comumente associados à interpretação dos contos populares e contos de fadas nenhum será tão conhecido e influente quanto Bruno Bettelheim. No entanto, e apesar de não isento de méritos, Bettelheim tem-se convertido numa figura ambígua. As suas leituras aos contos populares e contos de fadas permanecem amplamente conhecidas e auferem-lhe uma fama duradoura, maculada contudo por mentiras e exageros autobiográficos descobertos após o seu suicídio em 1990. O passado do célebre psicólogo era afinal em grande parte uma ficção, conservada por omissões e recusas em debatê-lo ou clarificar-lhe certos pormenores. Além disso, ao genuíno interesse de Bettelheim em resolver as perturbações infantis opõem-se métodos duvidosos, violências físicas e psicológicas para com auxiliares, estudantes, pacientes e pais, usurpação de teorias alheias e a constante propagação de ideias incorretas sobre terapia e literatura (Pollak 1998: 10-11, 14-17; Zipes 2002a: 179-180).

O folclorista Alan Dundes demonstrou que em *The Uses of Enchantment: the meaning and importance of fairy tales* (1976) Bettelheim plagia muitas das ideias do livro *A Psychiatric Study of Fairy Tales: their origin, meaning and usefulness* (1963) da autoria de Julius Heuscher. Ademais, deturpa as teorias de Freud. Não só se apropria dos conceitos de repressão, sexualidade inconsciente, complexo de Édipo e sexualidade infantil sem os repensar ou reestruturar de acordo com a nova sociedade e ciência como ainda assevera que existe um lugar feliz dentro da sociedade, contrariando assim a intenção de Freud de destruir as ilusões criadas pela sociedade sobre a autonomia e a felicidade de modo a que cada indivíduo desenvolvesse um significado sobre a interação eu/sociedade. Deste modo, malgrado um sincero objetivo de combater a desumanização, Bettelheim acaba por vincular a sociedade que a produz ao advogar uma adaptação a esta última (Zipes 2002a: 185-188, 195). Como defende Zipes:

Instead of recognizing the power of society to deny autonomy, Bettelheim encourages an internalization which furthers the split between mind and body. The fantasy of the child is to be given free rein only if it finally succumbs to instrumental reason. No wonder that his book is largely male-oriented and fails to make careful distinctions between the sexes, ages, ethnicity, and class backgrounds of children. (Zipes 2002a: 189)



Enquanto homogeneiza as crianças, negando-lhes individualidade e extraíndo-as a qualquer contexto que as enquadre, restringe também o alcance e a capacidade interativa dos contos populares e contos de fadas. Clama que estes contos apresentam dilemas existenciais e desenvolvimentos normais de uma forma que ajuda as crianças<sup>16</sup> a perceberem o medo de crescer e a sua rebelião contra os pais, convertendo assim os contos num quase psicanalista e limitando o diálogo entre literatura e psique. Torna os contos estáticos em vez de dinâmicos, desconsidera a capacidade interpretativa dos diferentes recetores, ignorando portanto a pluralidade de leituras e ainda desmerecendo o contexto socio-histórico em que as histórias apareceram (Zipes 2002a: 181-185, 191-195). A sua análise incorre nessa falácia frequente que deturpa uma obra para a adaptar à teoria, forçando-a a encaixar-se em gavetas e compartimentos pouco flexíveis que embora apresentem características concordantes com a obra também se revelam demasiado exíguos para a conterem. Como defende Maria do Rosário Monteiro, nenhuma teoria científica pode explicar na totalidade um trabalho artístico (Monteiro 2010: 31). Aliás, muitas dessas leituras ágeis a desencantarem significações ocultas nas obras de arte, amiúde através de malabarismos interpretativos, desfiguram-nas e reduzem-lhes a abrangência.

Em todo o caso, algumas destas abordagens psicanalíticas, quer de afinidades junguianas quer freudianas, oferecem perspectivas tão interessantes quanto úteis, contribuindo pois para uma compreensão mais vasta das obras a que se referem. E ao imiscuírem-se nas referências culturais de uma camada relevante da população adquirem importância social, um estatuto com que criadores e indivíduos podem interagir. De facto, as suas análises aos contos populares e contos de fadas intervêm de forma ativa na receção destes, informando o modo como o público os lê, recorda e pensa. Ao constituírem-se como um ideário de carga socio-histórica, estas correntes estabelecem um conjunto de expectativas e preceitos que urge considerar em qualquer novo conto de fadas, seja este uma adaptação ou uma narrativa original urdida em torno de motivos e temas das velhas histórias.

Os criadores de contos de fadas convocam pois as anteriores leituras psicanalíticas para as validarem, para estabelecerem com elas um diálogo capaz de evidenciar comportamentos e questões sociais, para as questionarem e até para as negarem. Neste

---

<sup>16</sup> Se Bettelheim exagera ao prescrever os contos populares e contos de fadas como terapias benéficas direcionadas a crianças, Robert Moore peca pelo extremo oposto ao considerar estas histórias essencialmente negativas e logo nunca apropriadas à infância. Sobre o assunto ver *Breaking the Magic Spell: radical theories of folk and fairy tales* de Jack Zipes, integrado nas Obras citadas.

sentido, talvez os contos em *The Bloody Chamber*, cuja publicação conjunta ocorreu em 1979, encerrem uma interação deliberada com as interpretações de Bettelheim, editadas três anos antes e ainda de grande influência na receção atual dos contos populares e contos de fadas. Deste modo, considerar-se-ão estas análises maioritariamente não por qualquer absoluto valor vinculativo no que respeita à significação das histórias mas pelo poder que exercem sobre a própria sociedade.

### 1.3

#### O gótico à espreita

Era uma história de amor, era um conto de fadas, ela sempre achara que nada é tão bom como escrever um conto de fadas, ou, *next best thing*, uma história de fantasmas.

ANA TERESA PEREIRA, *A Neve*

Afirmar uma determinada ambiência como típica dos contos populares e contos de fadas revelar-se-ia uma mera precipitação, uma generalização tão incauta quanto errónea. De facto, qualquer tentativa de semelhante definição implicaria a análise de inúmeros textos provenientes de várias origens e ainda assim poderia resultar apenas em dúvidas e indeterminações, pois por cada uma destas histórias galhofeiras existe outra plena de horrores, e por cada herói atormentado há um espertalhão trapaceiro. Todavia, descobrem-se nestas narrativas diversos elementos que sugerem e permitem uma associação ao gótico, ainda que este género surja já em meados do século XVIII (Botting 1996: 1), uma época bem posterior às publicações dos primeiros contos de fadas.

O termo deriva da palavra godo e servia originalmente como designação etnográfica para as tribos góticas que invadiram a Europa entre os séculos III e V, representando portanto um primitivismo isento de razão. No entanto, com a estabilidade e prosperidade trazida pelo reinado de George I e a consequente relevância internacional, a Inglaterra precisava de encontrar mitos nacionais que exaltassem o orgulho e moldassem a imagem do país dentro e além fronteiras. Os godos, conectados com as origens britânicas, converteram-se num símbolo nacional, progressivamente representativos não de saqueadores incultos e sanguinários mas de um proto-inglês, uma personificação antecipada do génio e cultura britânicos. As artes tentaram assim recuperar um suposto heroico passado nacional, afirmado por oposição aos valores românicos. Porém, a ordem e religiosidade inerentes ao revivalismo gótico, ou

neogótico, da arquitetura e pintura, contrastava com a barbaridade medieval adstrita aos textos góticos. Nestas histórias, a asfixia e os terrores do passado conjugavam-se com a desconfiança e aversão à Igreja Católica, articulando-se ainda com figuras típicas do sobrenatural: fadas, bruxas, demónios, fantasmas, espíritos (Castle 2005: 678-683, 685; Spooner 2006: 13-15, 18-19), toda uma vasta panóplia de seres e componentes provenientes de diversas tradições. Os inícios do gótico constroem-se aliás a partir de uma amálgama de géneros, temas e cenários pré-existentes, começando no folclore, contos populares, contos de fadas<sup>17</sup> e romances medievais, alargando-se por ruínas e cemitérios e alicerçando-se nas obras renascentistas e nas narrativas sentimentais, confessionais e picarescas. Esta tendência para interagir com as características da época e as diferentes tradições literárias, quer imitando-as quer contradizendo-as quer mesmo influenciando-as, manteve-se com o decorrer dos anos e acentuou a hibridez e mutabilidade de um género que amiúde se imiscui noutros (Botting 1996: 13-16; Harris 2008: 1, 19-20). Com semelhante conjugação, o gótico emerge multifacetado e inebriante, por vezes assustador, por vezes aflitivo, por vezes ridículo.

Embora exista hoje uma certa estética muito associada ao gótico, feita de cemitérios, castelos sombrios, arquiteturas neogóticas, candelabros, veludos negros e vermelhos, melancolia, fascínio pelo passado e inocência misturada com selvajaria, estabelecer um conjunto estável de características definidoras do género revela-se difícil. Essa imagética romântica e lúgubre, onde a Idade Média aparece fundida com a época Vitoriana, e que a maioria do público contemporâneo considera sinónimo do gótico, funciona de algum modo como uma súplica anacrónica das metamorfoses góticas, um estranho resumo que articula e sobrepõe resquícios de encarnações passadas, ideias atuais, estereótipos e suposições mais ou menos informadas sobre primórdios, presentes e hipotéticos futuros.

As histórias sobrenaturais do século XVIII, transbordantes de esqueletos, monstros, demónios e aristocratas maléficos, sempre preocupadas em castigar os vilões e restaurar a ordem, cedem às ansiedades despertadas pela ciência no século XIX. Os cenários mudam, o castelo esmorece enquanto localização predileta, permanecendo representativo de um género mas perdendo também relevância. A acompanhar este

---

<sup>17</sup> Ao reportar-se às origens do gótico, Fred Botting utiliza explicitamente o termo conto de fadas. Porém, é provável que esta designação não se restrinja a criações literárias e que pretenda englobar também as histórias de circulação oral, uma diferenciação de facto sugerida pela recorrência com que Jason Marc Harris alterna entre referir-se a contos de fadas e a contos de fadas literários. Deste modo, opta-se por integrar aqui os contos populares.

trânsito do castelo para a cidade e para as casas que a compõem, desenvolvem-se novas ameaças: loucos, criminosos, cientistas, indivíduos normais perseguidos pelos respectivos duplos, encarnações dos seus lados maléficos e animalescos. Extraídas diretamente da sociedade da época, a nova panóplia de personagens construía-se sobre os debates relativos aos limites adequados do conhecimento e ecoava as teorias que advogavam uma bestialidade humana, explicando os comportamentos desviantes como resultado de uma degeneração conducente ao retrocesso a comportamentos instintivamente animais (Botting 1996: 2-3, 10-12). Se os enredos aterrorizadores e as arquiteturas góticas, plenas de corredores labirínticos, passagens secretas, recantos escuros e masmorras, sempre sugeriram tormentos e descontroles psicológicos (Novak 1979: 58-59), no século XIX os conflitos tornam-se internos, resultantes de distorções psicológicas, de patologias não controladas pela razão. O gótico penetra nos domínios da ficção científica, uma incursão por outros géneros que preconiza a dispersão verificada durante o século XX. Popularizado e perpetuado pelo cinema, instrumentalizado pela publicidade e pela comunicação social, o gótico multiplica-se e fragmenta-se, espalhando os seus motivos pelo horror, o policial, o romance de aventuras, a ficção modernista, pós-modernista e romântica, uma difusão que o transforma ao mesmo tempo que transforma também os géneros influenciados. Uma difusão que de algum modo imita a proliferação de narrativas por onde a modernidade se espalha e que lhe servem de sustentáculo. O gótico pós-modernista, como tantos outros géneros inseridos nesta corrente, questiona a estabilidade e veracidade de semelhantes narrativas, convertendo a linguagem e os meandros da textualidade nos seus novos labirintos, ainda e sempre conectados com o medo da desintegração proveniente da anarquia e da psicose (Botting 1996: 13-14, 155-157, 169-171; Spooner 2006: 23, 26). Esta abordagem pós-modernista informada pelas anteriores encarnações góticas, o mesclar de géneros, a constante reinvenção e a atenção às diversas realidades circundantes, parecem continuar a marcar o gótico no século XXI (Joshi 2011: xvii).<sup>18</sup>

Versáteis e sempre excessivas, as obras góticas espelham as sociedades que retratam, alimentando-se das ansiedades culturais de cada época ao aproveitá-las conscientemente para narrativas onde as ameaças e os horrores parecem preconizar uma desintegração social em que o descontrole e a loucura imperam. Paixões e vilanias correm

---

<sup>18</sup> A evolução do gótico ao longo dos séculos possui mais subtilezas do que este resumo simplificado permite entrever, sendo melhor explicada por Botting (1996). Para uma incursão pelo Gótico contemporâneo, consultar Spooner (2006) e a coletânea organizada por Danel Olson, intitulada *21<sup>st</sup>-century Gothic: great Gothic novels since 2000* e presente nas Obras citadas.

lado a lado sem restrições; apetites, ambições, violências e luxúrias surgem exacerbados, as emoções e a sensibilidade revestem-se de uma importância crucial, funcionando como método para compreender um mundo onde o desconhecido surge em geral como intrusivo.<sup>19</sup> As personagens vivem situações estranhas, reiteradamente terríficas, com que o público depressa se identifica, sendo assim envolto em medos prazenteiros, numa ambiência excitantemente perigosa que incentiva tanto a curiosidade como o receio do que se encontrará, desencadeando portanto atração e repulsa, uma meia vontade de fugir pois não se quer de facto escapar.<sup>20</sup> O gótico possibilita e deseja a transgressão, ainda que apenas momentânea. Se certos enredos funcionam como espaço libertador, palco ideal para expor os horrores da realidade, outros tornam-se de tal modo escapistas que impedem qualquer reflexão. Além disso, a marcada diferença entre os comportamentos desviantes e alienígenas das partes disruptivas e a moralidade e honra dos protagonistas permite uma identificação por contraste: o bem afirma-se por oposição ao mal, a ordem por oposição ao caos, a razão por oposição à superstição. Esta ambivalência típica do gótico, onde os opostos se misturam e surgem num único compasso, funciona como uma estratégia de precaução. Face a tão aberrantes horrores, cresce a vontade e urgência de preservar certos valores e virtudes familiares (Novak 1979: 53, 64-65; Botting 1996: 1-9; Castle 2005: 705; Spooner 2006: 8-9; Mendlesohn 2008: 121, 127, 167). O gótico vive fascinado por mundos obscuros, de algum modo brinca mesmo com a ideia de Georges Bataille sobre a necessidade humana de destruir para poder existir livremente (Bataille 2006: XVI),<sup>21</sup> mas detém-se no fim, interrompe-se antes de se submergir por completo em negrumes e acaba a regressar a perspectivas mais ou menos tradicionais.

---

<sup>19</sup> Mendlesohn, cf. Obras citadas, categoriza o gótico como uma fantasia intrusiva, analisando algumas obras exemplificativas que corroboram esta designação. No entanto, a classificação em causa funciona principalmente perante protagonistas inocentes que se veem imiscuídos em circunstâncias anormais. Na eventualidade de a narração se organizar do ponto de vista dos vilões ou de qualquer entidade envolvida nas circunstâncias estranhas, a noção de intrusão podia desaparecer com relativa facilidade. A autora é aliás cuidadosa em salientar que a taxonomia apresentada não almeja o estatuto de regra incontestável.

<sup>20</sup> Terry Castle esboça uma explicação fisiológica para o sucesso deste género, argumentando que a sensação de ser presa sentida pelos leitores conduz à produção de endorfinas destinadas a amenizar a dor e promover uma sensação de bem-estar. Ademais, e no seguimento das ideias defendidas por Edmund Burke em *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, os benefícios do terror são frequentemente advogados por articulação com o conceito de sublime. Sobre estas questões, consultar Castle e Botting, cf. Obras citadas.

<sup>21</sup> O raciocínio de Bataille é demasiado complexo para uma mera referência, importa contudo notar que Bataille não defende a simples substituição de um conjunto de elementos e tendências solares por outro diametralmente oposto governado pelo imundo e o repelente, a sua posição espelha antes a apologia do tumulto, a quase institucionalização da violência enquanto forma de sustentar a própria sociedade, uma filosofia que aplica também à interpretação literária. Para uma melhor compreensão consultar *Visions of Excess: selected writings, 1927-1939*, presente nas Obras citadas, e Georges Bataille (2002), *La littérature et le mal*, Paris: Gallimard [1975].

Apesar desta propensão para terminar com um vínculo à norma vigente, o gótico, à semelhança dos contos de fadas, contradizia os valores racionais do iluminismo e apresentava-se demasiado prenhe de barbaridades e vícios para uma sociedade preocupada em preservar a moral e que encarava o passado como uma época fascinante mas ainda assim rude e grotesca. Porém, a par das evoluções científicas, persistiam nos meios rurais e urbanos as crendices, mezinhas e esconjuros, um acreditar no invisível que contradizia o racionalismo pretendido. Se as classes baixas recorriam aos bruxos e bruxas, as classes altas aconselhavam-se com os espíritos; enquanto os folcloristas recolhiam as histórias contadas pelo povo, as elites inglesas apaixonavam-se pelo espiritualismo e pelas histórias de fantasmas.<sup>22</sup> A ânsia por uma incursão momentânea na desordem informava e alimentava o interesse das massas leitoras pelo gótico, assegurando-lhe a longevidade e transformando-o num contínuo sucesso comercial. Contudo, semelhante popularidade contribuía para que os meios literários desvalorizassem e marginalizassem o género, considerando-o uma ofensa ao bom gosto e associando-o com a vulgaridade (Novak 1979: 54-56; Butler 1981: 29, 36-37; Botting 1996: 4, 15; Bridgwater 2003: 83; Spooner 2006: 24; Harris 2008: 5-9, 10, 14).

Desmerecidos literariamente e encarados com desagrado pela racionalidade e a religiosidade, o gótico e os contos de fadas não se limitaram a partilhar receções idênticas. De facto, os contos de fadas escritos durante os séculos XVIII e XIX exibiam várias parecenças com o gótico, nomeadamente no seu potencial para contradizer os discursos oficiais e corporizar medos e opressões sociais. Ademais, as realidades diferentes que ambos constroem transformavam-nos em vias de escape às restrições impostas pela modernidade e o utilitarismo da época, caminhos que permitiam ainda um fomentar da imaginação (Castle 2005: 694-695; Harris 2008: 8, 20-23, 33-34). Atualmente, muitos continuam a pensar os contos de fadas e o gótico como veículos para estimular certas capacidades inventivas mas também como forma de abandonar as aflições quotidianas. Toda a fantasia permanece aliás muito associada ao escapismo, sendo este quase sempre referido de modo depreciativo.

Durante a era vitoriana tornava-se também fácil encontrar elementos comuns aos contos de fadas e ao gótico, não só pelo uso mútuo de criaturas presentes no folclore e nos contos populares mas porque a tradição popular britânica temia tanto os espíritos

---

<sup>22</sup> Embora o espiritualismo estivesse claramente associado com o sobrenatural, os espiritualistas esforçavam-se por utilizar a linguagem científica da época, tentando assim evitar conotações com as superstições das camadas menos cultas. Para mais informações consultar a obra de Jason Marc Harris *Folklore and the Fantastic in Nineteen-Century British Fiction* que figura nas Obras citadas.

dos mortos como os entes vindos do reino das fadas, chegando mesmo a equipará-los (Harris 2008: 44). Semelhante mistura parece aliás frequente e mais ou menos ubíqua. As *banshees* do folclore irlandês chegam como emissárias das terras dos elfos e fadas para anunciarem em guinchos agonizantes uma morte próxima; as mouras encantadas da tradição portuguesa vogam numa indefinição entre o fantasma e a feiticeira; numa vasta diversidade de histórias, provenientes de todos os continentes e de quase todas as terras, as criaturas mágicas oferecem benesses e castigos, passando com facilidade do sonho ao pesadelo e do pesadelo ao sonho. De facto, os universos maravilhosos dos contos populares e contos de fadas geram no ouvinte ou leitor encantamento, assombro e terror, uma sensação de perigo e excesso que os liga intimamente ao gótico.

A inclusão de contos de fadas na antologia *Gothic Tales of Terror*, organizada em 1972 por Peter Haining, funciona aliás como sugestão de um parentesco entre ambos (Novak 1979: 53). Um parentesco talvez não direto. Próximo, sem dúvida, porém talvez mais idêntico àquele que relaciona duas famílias taxonómicas distintas.

Nem os contos populares nem os contos de fadas se deliciam em ameaças de desagregação social e os seus excessos parecem mais questionar a ordem vigente do que estabelecer um contraste que permita enaltecer os valores e a organização social em vigor. A ambiguidade social inerente a estes contos reside na intenção dupla de denunciar a opressão e tornar as condições normativas mais englobantes sem contudo pretender revolucioná-las totalmente. Se o gótico inscreve as suas possibilidades sociais em binómios de luz e escuridão, bem e mal, os contos populares e contos de fadas almejam uma mistura mais equilibrada que produza uma miríade de cores, todas elas de relevância idêntica. De modo análogo, os antagonistas destes contos, a maioria quase caricaturalmente negativos, não devem ser encarados como agentes do caos, obstáculos momentâneos à devida ordem em que os protagonistas se inserem, mas antes como engrenagens de um mecanismo comum que a todos engloba, como ideologias diferentes no âmbito do mesmo contexto socio-histórico.<sup>23</sup> Todavia, as personagens destas velhas histórias revestem-se de um excesso remanescente das desmesuras góticas, pois não só as suas características psicológicas preconizam o modo como atuam (Tatar 2003: 79), como estas precisas ações e reações se revelam plenas de exageros. Os deslumbrantes

---

<sup>23</sup> A frequência com que as adaptações Disney estabelecem duelos entre a desordem das forças maléficas e a ordem dos protagonistas, indivíduos puros, desejosos de exhibir um comportamento exemplar e que não questionam os papéis que lhes são atribuídos, constitui um dos principais criticismos aos filmes do famoso estúdio. Sobre este assunto, consultar as obras de Zipes *Breaking the Magic Spell: radical theories of folk and fairy tales* e *Fairy tales and the Art of Subversion*, cf. Obras citadas.

atributos físicos de príncipes e princesas parecem bastar para gerar amores eternos. E se a inveja incita a Rainha a ordenar a morte de Branca de Neve, a recém-casada princesa e o seu noivo determinam que a Rainha calce uns sapatos de ferro ardente e neles dance até à morte (Grimm 2012 – 1: 414, 423). Perante a forca, o soldado do conto “O Fuzil”, de Hans Christian Andersen, convoca a ajuda dos cães de grandes olhos que matam os juízes, os membros do conselho, a Rainha, o Rei e apenas param porque o soldado é aclamado como novo Rei e autorizado a casar com a Princesa (Andersen 2005 – 1: 22-23). À crueldade das figuras perseguidoras, os protagonistas opõem uma justiça sangrenta que apenas parece aceitável por provir de personagens desde o início apresentadas como os heróis e heroínas das histórias.

De facto, tal como no gótico, nos contos populares e contos de fadas verificam-se tanto as ameaças e maus-tratos aos inocentes, em certas ocasiões resultando mesmo na morte destes, como a punição dos vilões. Muitas destas histórias partilham aliás as personagens-tipo, sejam elas vítimas mais ou menos passivas ou figuras malfeitoras encarnadas na forma de aristocratas e familiares dominadores, madrastas más, bruxas malvadas, ogres ou diabos. Descobrem-se ainda motivos e localizações comuns às velhas histórias e às fantasias góticas. Abundam os extraordinários castelos e casas, as florestas misteriosas, os espaços que servem de prisão. De modo semelhante, vários enredos englobam espaços proibidos e câmaras plenas de horrores (Bridgwater 2003: 81), lugares que amedrontam e atizam a curiosidade, incentivando de certo modo a transgressão das regras. Uma transgressão também patente na frequência com que os contos populares e contos de fadas incorporam canibalismos, incestos e relações sexuais pré-nupciais.

Universalmente transbordantes de crueldade e violência (Tatar 2003: 185-190), os contos populares e contos de fadas descrevem situações repletas de perigos e imagens góticas. Baba Yagá vive numa casa sustentada por pés de galinha e rodeada por uma cerca construída com caveiras e ossos humanos (Tatar 2003: 188). Hänsel e Gretel são abandonados pelos pais na floresta e encontram uma casa feita de doces, habitada por uma bruxa infanticida e canibal que os aprisiona (Grimm 2012 – 1: 154-157). Com os pés para sempre unidos aos sapatos vermelhos e condenada a dançar até à morte, a menina do conto de Andersen apenas consegue atenuar a maldição pedindo a um carrasco que lhe corte os pés. E mesmo depois de cortados os pés enclausurados nos sapatos vermelhos continuam a dançar, impedindo-a de entrar na igreja (Andersen 2005 – 1: 224-226).

Dos diversos cenários espectrais e ambiências sombrias, Kevin Paul Smith identifica o castelo como lugar por excelência dos contos de fadas e do gótico, um



objeto com valor simbólico que, ao convocar uma sùmula de obras anteriores, cria quase de imediato um conjunto de expectativas passíveis de reforço ou refutação. Neste sentido, vários textos equiparam a castelos casas de arquitetura não acastelada de modo a usufruírem das conotações que lhes estão associadas (Smith 2007: 50-51). Estabelece-se assim um verdadeiro jogo de evocações, no qual o conto “O Barba Azul” de Perrault é presença frequente. Efetivamente, poucas histórias ilustrarão tão bem os meandros góticos de certos contos populares e contos de fadas.

A decorrer numa propriedade acastelada (Perrault 1944: 121), perpetuada na memória coletiva como um autêntico castelo, a história revolve em torno de uma pequena chave que abre um desses espaços proibidos pelos quais o gótico tanto se enamorou. A câmara interdita cria assim uma centelha tentadora, tão hábil a inflamar a curiosidade da nova esposa que nenhuma das luxuosas salas do castelo lhe prende a atenção (Tatar 2003: 165-166). A jovem acaba por sucumbir ao desejo de conhecer o interior da câmara, descobrindo deste modo os corpos degolados das anteriores esposas do marido.<sup>24</sup> A sala secreta de Barba Azul funciona pois simultaneamente como lugar proibido e câmara de horrores, servindo ainda para revelar o lado homicida de Barba Azul. O marido portador da barba exótica, e em certa medida erótica, assume o duplo papel de serpente tentadora e patriarca cujas ordens têm de ser obedecidas (Warner 1995: 242, 246). A estas funções acrescem a de voz patriarcal, rápida a nomear falhas femininas e a condenar atitudes que ele próprio estimulou, e a de bárbaro vilão gótico pleno de autoritarismo que, embora não mencionado como tal, exhibe reminiscências aristocráticas. As diversas ilustrações elaboradas para a história acentuam mesmo esta ideia de figura aristocrática e ajudam a realçar os atributos góticos da propriedade. De facto, as imagens lùgubres e amiùde tendencialmente claustrofóbicas bastariam para vincular a habitação de Barba Azul aos castelos góticos que serviram de prisão a diversas heroínas (Warner 1995: 265; Botting 1996: 146), mas em todo o caso a própria narrativa estabelece o elo a partir do momento de desobediência. Assustada e sob o controlo do marido, a jovem descobre-se encarcerada e só escapa devido à chegada miraculosa dos irmãos.

---

<sup>24</sup> O conto, as suas muitas versões e múltiplas reinterpretações têm sido encaradas como um alerta sobre os malefícios da curiosidade feminina, ofuscando e desculpabilizando deste modo a brutalidade masculina de Barba Azul. Contudo, Warner relembra que esta mulher que sucumbe à aliciação da serpente é uma Eva que escapa ao castigo. Sobre este assunto consultar *From the Beast to the Blonde: on fairy tales and their tellers*, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales* e *Postmodern Fairy Tales: gender and narrative strategies* cf. Obras citadas.

Os casos de jovens temporariamente enclausuradas em castelos e salvas graças a intervenções mais ou menos inesperadas ocorrem com frequência nos contos populares e contos de fadas. A filha do moleiro em “Rumpelstilzchen”,<sup>25</sup> fechada numa sala cheia de palha e incumbida de a converter em ouro até a manhã raiar, consegue evitar a ameaça de morte proferida pelo rei e casar com ele pois o diabrete fia toda a palha e transforma-a em ouro (Grimm 2012 – 1: 437-438). Rapúncia<sup>26</sup> vive fechada desde os doze anos no alto quarto de uma torre, apenas de lá saindo porque a feiticeira descobre a relação com o príncipe e a expulsa (Grimm 2012 – 1: 132, 134). A princesa de “A Bela Adormecida”, condenada a um longo sono de fim mais ou menos abrupto, seja por interferência direta de um príncipe (Perrault 1944: 106) ou porque este a violou e um dos bebés resultantes inadvertidamente a desperta (Basile 1957: 499-500), torna-se simultaneamente cativa do narcoléptico feitiço e de um castelo de claras ressonâncias góticas. Psiché, Bela e todas as outras esposas com noivos animais também ficam confinadas a um determinado espaço durante algum tempo, embora a restrição se revele mais aparente do que efetiva e o lugar mais solar do que fantasmagórico. Malgrado a situação adversa, as jovens descobrem-se rodeadas de luxos e criadação, habitando locais considerados em muitas das narrativas como palácios. Estas opulentas residências, amiúde banhadas a ouro e cravejadas de pedras preciosas, contrastam com os granitos, gárgulas e corredores sombrios presentes na maioria das atuais representações pictóricas do castelo do Monstro. De facto, esse castelo gótico hoje tão conectado com a história de “A Bela e o Monstro” deve-se mais a algumas ilustrações e às adaptações cinematográficas do que aos textos de Villeneuve e Beaumont.

A adaptação de Jean Cocteau (1946), que Carter considerava responsável pela fama da narrativa (Carter 1991: 123), iniciou provavelmente a tendência de recorrer a uma estética gótica com profundos laivos de romantismo, posteriormente usada com uma beleza visceral pelo checoslovaco Juraj Herz na sua versão denominada *Panna a Netvor* (1978). A Disney propagou depois esta tradição, acentuando-a e expandindo-a até criar um binómio de trevas e luz em que o castelo do seu *Beauty and the Beast* (1991) exhibe uma arquitetura gótica enquanto o feitiço dura e se converte numa alvura repleta de anjos e cândidas cores após a transformação do Monstro em Príncipe.

---

<sup>25</sup> Em Portugal o conto é também conhecido como “O Nome do Diabrete”.

<sup>26</sup> Embora o nome Rapunzel se tenha generalizado, opta-se aqui pela hipótese usada por Teresa Aica Bairos na sua tradução de *Contos da Infância e do Lar*, cf. Obras citadas. Rapúncia deriva de rapúncio, um dos nomes comum da planta *Campanula rapunculus* que o pai de Rapúncia rouba do jardim da feiticeira.

Assinala-se assim a mudança maturativa do Monstro, marcada pelo trânsito de um comportamento egoísta e temperamental para atitudes altruístas e de genuíno amor por Bela; os instintos destrutivos são domados e suplantados pela ordem e civilidade.

Semelhante hábito de imbuir o conto “A Bela e o Monstro” de imagética gótica perdurou no cinema e trespassou para outras áreas. Em 2003, David Bintley coreografou para o Birmingham Royal Ballet uma belíssima adaptação, plena de negrumes, dourados e uma mescla de diferentes animais. Alguns anos depois, em 2005, o American Repertory Ballet transpôs a ação para a zona florestal de Pine Barrens, em New Jersey, intitulando-a *Beauty and the Beast... A Gothic Romance*. De modo análogo, teceram-se obras raiadas pelo gótico a partir de outros contos populares e contos de fadas.

O telefilme *Snow White: A Tale of Terror* (Michael Cohn, 1997) cria mortos-vivos e reanima mortos à medida que os cenários se tornam mais e mais noturnos e tenebrosos mas desaproveita os grandes elementos assombrosos do conto “Branca de Neve”. Pelo contrário, em *The Brothers Grimm* (2005) Terry Gilliam tenta orquestrar e compactar num filme de aventuras os diversos aspetos góticos e tenebrosos das histórias apresentadas pelos Grimm, gerando uma obra visualmente esplêndida, plena de maravilhosos momentos aterradores, porém de estrutura débil e narrativa sobrecarregada. Igualmente marcado por uma deslumbrante componente visual, *Alice in Wonderland* (Tim Burton, 2010) converte o País das Maravilhas numa terra mais gótica do que a descrita por Lewis Carrol e restringe a história a uma mera luta entre o bem e o mal. *Red Riding Hood* (Catherine Hardwicke, 2011) mistura várias versões de “O Capuchinho Vermelho” num enredo que pretende aproximar-se do gótico e dos contos de terror apesar de demasiado condicionado à lógica dos romances adolescentes melodramáticos, e *Snow White and the Huntsman* (Rupert Sanders, 2012) reaproveita as dicotomias de luz e trevas, ordem e desordem propagadas pela Disney para um enredo caótico alicerçado em duas protagonistas, uma representante da vida e a outra da morte. Na dança, só no final de 2012 estrearam duas produções vastamente impregnadas pelo gótico: *Rapunzel*, coordenada por Liv Lorent para o balletLORENT, e *Sleeping Beauty: A Gothic Romance*, com coreografia de Matthew Bourne para a sua companhia New Adventures. Também na literatura muitos autores dotam os contos populares e contos de fadas de contornos góticos, usando-os por vezes para criar novas narrativas como *White is for Wicking* (2009) de Helen Oyeyemi, uma bela história de horror onde ressoam fragmentos de diversos contos de fadas e entidades folclóricas. Os filmes *Valerie a Týden Divů* (Jaromil Jires, 1970), *Edward Scissorhands* (Tim Burton, 1990),

*Big Fish* (Tim Burton, 2003) e *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006)<sup>27</sup> fornecem bons exemplos de outras histórias formadas a partir de uma conjugação de reminiscências góticas e ecos de contos populares e contos de fadas.

Verifica-se pois uma curiosa afinidade onde o gótico assume uma dupla funcionalidade, sendo tão influenciado pelas velhas histórias quanto influenciando as suas correntes representações. Catherine Spooner, relembrando uma teoria de Alastair Fowler, explica aliás que o gótico, embora se tenha iniciado como um género distinto, se tornou um termo flexível, passível de qualificar uma variedade de obras. Elas mesmas podem abarcar simultaneamente a designação gótico e uma variedade de outras classificações, validando assim o argumento de Jacques Derrida sobre os textos não pertencerem a um dado género mas antes participarem em diversos géneros (Spooner 2006: 26). Neste sentido, Spooner afirma:

(...) Gothic motifs, narrative structures or images may arise in a variety of contexts – from pop music to advertising – that may not otherwise seem Gothic in any straightforward sense. Nevertheless, these themes and motifs deliberately recall the Gothic and implicitly engage in dialogue with the form as it emerged in the eighteenth century. They may subtly alter the Gothic as it is traditionally understood, appropriate it for ends perhaps entirely different from, or even contrary to, those of its earliest practitioners, even ‘de-Gothicize’ conventional images (...) by draining them of their power to induce horror or the sublime. Despite these alterations, however, these images and narratives only achieve meaning through evoking Gothic in the first place. (Spooner 2006: 26-27)

A apropriação livre do gótico e o seu uso reiterado nas mais diversas instâncias e para uma multiplicidade de fins, muitas vezes implicando uma descaracterização tangente à banalização, ocorre atualmente com uma inaudita facilidade, de algum modo espelhada pela rapidez com que se aplica o termo conto de fadas a qualquer dado acontecimento ou história. Tais utilizações, contudo, remetem sempre para as origens dos termos, ainda que apenas de forma enviesada. Ao envolver em imagética gótica muitas das atuais adaptações de contos populares e contos de fadas, transformam-se ambas as partes enquanto ao mesmo tempo se lhes convocam as raízes. Origina-se assim um ciclo em que se combinam modificação e reafirmação, uma simbiose que tanto altera e atualiza as duas partes como lhes conserva a tradição, pois as diferenças apenas existem em comparação com o previamente existente e a forma presente só logra

---

<sup>27</sup> O filme de Jires alicerça-se no livro homónimo de Vítězslav Nezval, publicado em 1945 mas escrito em 1935, assim como *Big Fish* se baseia em *Big Fish: a novel of mythic proportions* de Daniel Wallace e datado de 1998.

o entendimento perante as suas anteriores encarnações. Considerando o rico passado de ambos os intervenientes, a relação das velhas histórias com o gótico revela-se peculiar.

O folclore, os contos populares e contos de fadas influenciaram os primórdios do gótico, ainda hoje compartilhando com este personagens-tipo, motivos e espaços. Por outro lado, alguns destes aspetos foram de tal modo popularizados pelo gótico que, malgrado a mutabilidade do género, assumiram uma certa componente de característica identificadora. Ao mesmo tempo, as constantes revisões e reimaginações artísticas tanto acentuaram e evidenciaram os contornos góticos dos contos populares e contos de fadas como manipularam as histórias de modo a inventar-lhes rasgos góticos. Esta constante interação afirma a vivacidade do parentesco entre o gótico e os contos populares e contos de fadas, dotando-o de uma contínua componente dialógica.

Carter conhecia intimamente as histórias em que se baseou, os seus meandros e o modo como se propagaram pelo imaginário e pelas artes. Além disso, amava o gótico e as possibilidades por ele geradas. Os contos de Carter, evocativos, luxuriantes e de uma tremenda capacidade visual, inscrevem-se assim precisamente na dialogação multifacetada entre o gótico e os contos populares e contos de fadas.

## 1.4

### Conversas textuais

These stories are riddles, and all readers change them a little, and they accept and resist change simultaneously.

A. S. BYATT, *On Histories and Stories*

Qualquer adaptação, independentemente da forma que assuma, quer se insira na literatura, no cinema, no teatro ou noutro meio, e quer trabalhe uma obra proveniente do mesmo meio ou de um diferente, estabelece um diálogo com as suas encarnações anteriores. De facto, não só as adaptações mas as muitas obras existentes estabelecem entre si uma rede de transtextualidades enriquecedora que antecede os jogos referenciais tão apreciados pelo pós-modernismo.

Definindo como transtextualidade tudo o que relaciona um texto com outros textos, seja de forma declarada ou dissimulada, Gérard Genette estabelece cinco tipos de relações transtextuais: a intertextualidade, no seguimento do conceito desenvolvido por Julia Kristeva em *Séméiotikè* (1969) e significando a presença de um texto noutro, seja através de citações, alusões ou plágio; a paratextualidade, relativa à ligação entre o texto

e os seus componentes acessórios, tais como o título, subtítulos, prefácios, posfácios, epígrafes, notas, ilustrações, sinopses ou mesmo autógrafos, que de algum modo penetram o texto e o comentam; a metatextualidade, afirmada como a relação entre o texto base e os textos de natureza crítica ou outra que lhe servem de comentários declarados; a hipertextualidade, característica da interação entre um dado texto, denominado hipertexto, e um texto prévio, logo designado hipotexto, do qual o hipertexto depende para existir e com o qual estabelece uma afinidade diferente da do comentário, podendo esta ser tanto explícita como implícita; e a arquiteitualidade, mais abstrata e subentendida do que as anteriores pois refere-se ao modo como o texto se liga às suas categorias gerais, por exemplo o género em que se inscreve, o seu tipo de discurso ou o seu modo de enunciação, ainda que estes importem mais para o leitor e o crítico do que para o texto em si mesmo (Genette 1982: 7-12). Estes diferentes níveis de transtextualidade tendem ainda a coabitar (Smith 2007: 10), criando portanto uma dinâmica pulsante que contribui para melhor desvendar as diferentes camadas textuais e assim desenvolver um conhecimento cada vez mais extenso dos trabalhos em questão.

As conversas textuais originadas pelas diversas adaptações constituem deste modo um exemplo de hipertextualidade. No entanto, e apesar de em certas instâncias interessar ao autor que o público entenda depressa a referência em causa, surgem alguns problemas ao considerar a utilização dos contos populares e contos de fadas como alicerce de novas obras pois não só a natureza oral de certas histórias impede que se baseie a análise num texto fixo, como a existência de diferentes versões da mesma narrativa dificulta a escolha de um hipotexto. Aliás, as versões publicadas constituem apenas a opção de um dado contador não tendo qualquer indiscutível valor vinculativo e não sendo de modo algum a transposição imparcial de uma voz popular para o formato escrito. E mesmo os contos de fadas suscitam dúvidas pois, embora se afirmem como criações literárias originais e pertencentes a um único autor identificável, constroem-se frequentemente a partir das temáticas e motivos dos contos populares, todos eles emaranhados nas dificuldades referidas. Por fim, a tradução introduz uma outra variável, destabilizando o hipotexto e até modificando-lhe o significado (Tatar 2003: 26, 42-44; Smith 2007: 5-6). Mesmo no caso dos contos populares, isentos portanto de um texto fixo, a tradução reveste-se de importância visto o tradutor funcionar amiúde como contador e, logo, introduzir pequenas mudanças às vezes relevantes. Convém pois comparar diferentes registos de um dado conto popular, de modo a deslindar quais os aspetos estáveis, e procurar os contos de fadas no seu idioma original ou, na

impossibilidade de os utilizar, selecionar traduções fiáveis e elaboradas a partir do texto primário sem recurso a outras traduções intermediárias.

No sentido de agilizar o estudo dos produtos mais ou menos recentes derivados das velhas histórias, Smith propõe oito elementos de hipertextualidade combináveis entre si e em conexão íntima com os contos populares e contos de fadas. De acordo com este modelo, muito baseado no binómio explícito/implícito cujas fronteiras carecem por vezes de precisão, a hipertextualidade pode então ser autorizada, criativa, incorporada, alusiva, de revisão, de fabulação, metaficcional ou architextual/cronotópica (Smith 2007: 10, 53).<sup>28</sup>

As primeiras duas reportam-se ao título, pelo que constituem também uma forma de paratextualidade, sendo a primeira uma menção declarada a um determinado conto, e assim tanto criando um conjunto de referências e expectativas como autorizando uma leitura da obra baseada nesse conto, formando a segunda uma insinuação, uma sugestão de certa história como possível hipotexto e uma recusa em afirmá-la como tal. De modo semelhante, as intertextualidades criadas pela incorporação e a alusão manifestam-se no corpo do texto e representam uma referência direta ou indireta a um conto. Ao citar o nome de um conto no texto, por vezes introduzindo também alguns detalhes sobre a história ou mesmo um resumo desta, estabelece-se uma comparação com o enredo principal e define-se um guia quer para a narrativa quer para a psicologia das personagens. A alusão permite um efeito equivalente, embora o faça com maior subtilidade. As formas mais imediatas de alusão incluem o uso dos nomes de determinadas personagens<sup>29</sup> e a citação dissimulada de uma parte do texto, ou seja, a utilização de frases específicas sem as enquadrar entre aspas. Tais referências convocam significados e histórias anteriores, mas requerem um conhecimento prévio. Se ao leitor faltar a informação necessária para reconhecer a referência, esta permanecerá um criptograma estranho, apenas adquirindo algum significado por relação com os eventos relatados. Facilita-se pois o processo ao selecionar componentes muito disseminados, e logo familiares a uma maior porção da população, como elementos dos textos religiosos ou dos contos populares e contos de fadas, preferindo-se partes mais ou menos comuns às diversas versões de cada história. O recurso a descrições gerais de personagens e a

---

<sup>28</sup> No original os termos surgem como *authorised, writerly, incorporation, allusion, revision, fabulation, metafictional e architextual/chronotopic*. Na impossibilidade de uma tradução literal de *writerly*, opta-se por um termo que sugere o significado deste elemento e lhe conserva a intenção.

<sup>29</sup> Smith relembra que para um hipotético leitor onisciente qualquer nome constituiria um intertexto. Sobre este assunto consultar *The postmodern fairytale: intertexts in contemporary fiction*, presente nas Obras citadas.

padrões narrativos funciona de modo análogo, pois estes conectam-se com certos tipos de comportamentos e histórias e assim integram a arquiteitualidade de Genette, criando mais uma vez uma série de expectativas e pressupostos. Por outro lado, a hipertextualidade arquiteitual/cronotópica delineada por Smith verifica-se em textos capazes de evocarem um cenário ou uma ambiência, algo não característico de qualquer narrativa em particular, nem sequer de um tipo de contos, mas que recorda os contos populares e contos de fadas enquanto género (Smith 2007: 10, 14-25, 48).

De facto, pode dividir-se os elementos hipertextuais de Smith em dois grupos, um respeitante à presença pontual de um hipotexto específico no hipertexto em questão, seja esta óbvia ou sugerida e tenha ou não vastas repercussões na narrativa do hipertexto, e um outro em que o hipotexto tanto se manifesta na totalidade do hipertexto quanto a influencia, não se conseguindo identificar uma área do hipertexto como localização do hipotexto ou seu epicentro de emanação. Integram-se no segundo grupo não só a hipertextualidade arquiteitual/cronotópica mas também a de revisão e de fabulação, com a metaficcional a oscilar para um ou outro grupo conforme os casos.

Smith identifica como revisão qualquer versão adicional de um conto popular ou conto de fadas<sup>30</sup> e como fabulação a criação de histórias totalmente originais e que portanto não seguem as linhas orientadoras dos enredos de outros contos. Deste modo, quer os textos apresentados pelos Grimm quer os incluídos em *The Bloody Chamber* constituem revisões, expressando as opiniões dos seus autores. Aliás, Smith encara a revisão como um suplemento, uma tentativa de complementar o hipotexto amiúde impelida pela vontade de o melhorar e até de o suplantar. Neste último caso, já não se pretende apenas mudar a perspetiva dos leitores mas incutir-lhes um novo texto base, sendo as intenções autorais em geral denunciadas por um título autorizado. Porém, a revisão não implica um elo direto com o hipotexto, podendo estabelecer-se somente um diálogo implícito. As mesmas hipóteses verificam-se para a hipertextualidade metaficcional, mais ou menos coincidente com a metatextualidade de Genette e indicativa de um comentário ou crítica aos contos populares e contos de fadas, quer pondere sobre uma única narrativa quer considere as especificidades gerais do género ou mesmo as questões inerentes à prática de contar histórias. Ademais, esta discussão

---

<sup>30</sup> Embora identifique os muitos debates relativos ao termo “conto de fadas” e lhe reconheça uma definição problemática, Smith utiliza-o sempre pois considera que as histórias que (re)conhecemos têm uma origem mais literária do que oral. Malgrado a validade desta argumentação, opta-se por adaptar a nomenclatura ao formato assumido ao longo da dissertação por forma não só a preservar a coerência mas também a incluir os possíveis casos de transmissão oral.



tanto possui extensão limitada como alargada a todo o hipertexto e varia na relevância para o enredo (Smith 2007: 10, 34-37, 41-42, 45, 47-48).

Semelhante teia de relações onde o novo convoca o velho, o constitui como fundação e opina sobre ele, nada disto sendo acaso e tudo servindo uma intenção, embrenha-se necessariamente na corrente pós-modernista. De facto, e apesar de uma panóplia de definições, por vezes contraditórias, competirem para o caracterizar, o pós-modernismo constrói-se sem dúvida sobre diversos níveis de hipertextualidade, onde as conversas interpelam não só trabalhos artísticos prévios, provenientes dos mais diversos meios e com funções variadas, mas também a sociedade. O mundo revela-se questionável pois não subsistem mais certezas, existem apenas ruturas, ambiguidades, uma miríade de narrativas. A própria História, englobando arte e sociedade ao longo dos séculos, converte-se em mais uma narrativa, uma construção com a qual o pós-modernismo estabelece um diálogo tão crítico quanto conflituoso e destinado não a negar mas a contestar os discursos dominantes. Em paralelo, desenvolve-se um diálogo interno, autoconsciente e autorreflexivo, capaz de se desconstruir tanto quanto desconstrói as grandes narrativas e que portanto a todos analisa, pensa e expõe os mecanismos. Assim, ao retratar a fragmentação e a consequente indeterminação enquanto cria sucessivas inversões carnavalescas, o pós-modernismo reveste-se de uma fina ironia e opera uma desmistificação. Os cânones colapsam, a ordem surge como caos disfarçado, o único consenso é a indeterminação. Todavia, através destes jogos de espelhos e hipertextualidades, que se esforçam por expor as ilusões e demonstrar a coexistência de uma pluralidade de discursos de igual validade, talvez se consiga impulsionar uma maior consciência e com ela uma mudança de paradigma (Hassan 1987: 445-446; Hutcheon 1991: 3-8; Bacchilega 1997: 20; Smith 2007: 22). Em qualquer caso, as obras pós-modernistas convocam o passado, encaram-no e reutilizam-no para novas existências.

Os contos de Carter, tal como outras reincursões mais ou menos recentes pelos contos populares e contos de fadas, inscrevem-se assim numa hipertextualidade multifacetada e no pós-modernismo, revelando reinterpretações tão autorizadas quanto desautorizadas, tão permitidas pelo hipotexto quanto desacreditadas por este e sempre fonte de diversas subjetividades relativas a múltiplos temas. Perante tais dicotomias, Bacchilega defende uma natureza dupla e de duplicação para os contos de fadas pós-modernistas, pois estes simultaneamente afirmam e questionam as versões antigas e, ao repeti-las, avivam-lhes leituras inexploradas ou esquecidas, sem contudo se tornarem sempre textos subversivos. A mensagem política ocorre apenas em histórias

empenhadas em denunciar, ou pelo menos abalar, os modelos autoritários incrustados no hipotexto. Mas mesmo quando não desobedientes, estas narrativas compõem um ato social pois, ao desmascararem os mecanismos operativos dos contos que as originam e ao revelarem-lhes os artifícios, transportam em si a possibilidade de uma mudança cultural. Para tal, adotam uma abordagem, um enquadramento que molda, direciona e condiciona a narrativa no seu processo de decomposição da ficção mimética, em geral acompanhado por uma desconstrução interna que tanto produz interrogações como transformações (Bacchilega 1997: 22-24; 35-36).

Embora a grande afinidade das obras pós-modernistas com a superficialidade e os seus esforços para evitarem interpretações (Hassan 1987: 445) se traduzam por vezes num engenho desprovido de conteúdo efetivo, ainda assim estes trabalhos encerram um potencial para quebrar as fachadas, desmistificar os hipotextos que referem e revelar-lhes significados menos conhecidos. Toda uma estratégia que Carter manipulava com destreza, pois se sabia pertencer a um irónico mundo pós-modernista (Carter 1998: 532), onde o sarcasmo servia de proteção e modo de vida, também se empenhava em desmitologizar as narrativas e as condutas humanas e em produzir ficções capazes de espelharem e impulsionarem as mudanças sociais e individuais (Carter 1998: 38, 42). As suas criações afirmam-se pois como um caleidoscópio pleno de referências e gerador de múltiplas ressonâncias.

## 1.5

### Um Capuchinho multicolor

She was my first love. I felt that if I could have married Little Red Riding Hood, I should have known perfect bliss.

CHARLES DICKENS, *A Christmas Tree*

Se uma rapariga usar uma capa vermelha com capuz, surgirão depressa as associações ao conto “O Capuchinho Vermelho”. Combine-se a jovem com a companhia ou ambiência certas e qualquer mulher vestida de vermelho se converte na Capuchinho. Basta um lobo ou uma floresta, um homem com aspeto sedutor e traçoeiro ou um cenário que evoque alguma sensação de perigo. Por vezes, uma sombra e umas pinceladas rubras chegam.

Na imaginação do grande público, mesmo para aqueles não familiarizados com a narrativa, a menina enverga sempre uma indumentária encarnada. Porém, como a crítica

tem salientado (e.g.: Bacchilega, Orenstein, Tatar, Zipes), esta imagética identificadora é uma adição do século XVII, efetuada por Perrault no seu “Le petit chaperon rouge” (1697) e destinada a conectar a rapariga com o pecado. Talvez a tenha aproveitado de outro texto. Aliás, neste sentido, Jan M. Ziolkowski recupera a porção “De puella a lupellis seruata” do poema medieval *Fecunda ratis*, escrito em latim por Egbert de Liège, onde se narra como a túnica vermelha batismal de uma rapariguinha a protege dos lobos que a atacam e os doma. A história, imbuída de ideias cristãs, possui inegáveis relações com o conto de fadas e oferece uma origem antiga para a indumentária imortalizada nos textos de Perrault e dos Grimm (Ziolkowski 2009: 33, 103-107, 113- 114). Em todo o caso, Perrault inverte-lhe o significado pio e acrescenta à tradição popular do conto.

De facto, embora o texto de Perrault seja o primeiro registo conhecido de “O Capuchinho Vermelho”, conto tipo 333 – o glutão (Thompson 1977: 483) –, o trabalho de Paul Delarue divulgou diversas variantes orais à época dominantes em França e nas quais Perrault se terá baseado.<sup>31</sup> Destas, a mais difundida ficou conhecida como “O Conto da Avó” e relata a história de uma menina que a caminho da casa da avó encontra um *bzou*, termo significativo de um lobisomem ou diabo. Os dois conversam e a menina decide enveredar pelo carreiro das agulhas, enquanto o *bzou* corre pelo dos alfinetes, mata a velha senhora, guarda-lhe a carne na despensa e o sangue numa garrafa, e aconchega-se na cama a esperar a menina. Ela não tarda e logo o *bzou* lhe diz para se servir da carne e do vinho. Enquanto a menina os traga passa um gato que a insulta por deglutir partes da avó, porém o *bzou* apressa-se a indicar-lhe que se dispa e se deite ao seu lado. Sai uma peça, sai outra. A cada a criança pergunta onde a deve pousar e sempre o *bzou* lhe responde que a atire ao fogo pois não precisará mais dela. Lado a lado na cama, a menina inicia as observações habituais: tão peluda, que unhas grandes, que ombros largos, que orelhas grandes, que boca grande. Ao perceber as intenções do *bzou*, diz-se aflightinha para urinar e consegue convencê-lo a deixá-la aliviar-se fora de casa. O *bzou* ata-lhe um fio ao pé mas, assim que chega ao exterior, a criança amarra o fio a uma árvore e escapa (Zipes 1985: 78-79; Bacchilega 1997: 54-55; Orenstein 2002: 65-69, Silva 2011: 35-37).

---

<sup>31</sup> Ziolkowski contesta a validade de atribuir mais relevo a estes relatos, registados numa época posterior à edição das versões de Perrault e dos Grimm, do que a “De puella a lupellis seruata”. No entanto, se o poema latino deve ser considerado, não se pode ignorar a importância crucial dos contos populares pois enriquecem a tradição de “O Capuchinho Vermelho” e, ao desvendarem aspetos ocultos nas versões literárias fundadoras, permitem tanto perceber melhor as narrativas de Perrault e dos Grimm como compreender-lhes as intenções doutrinárias. Para uma análise detalhada à relação do poema medieval com “O Capuchinho Vermelho” e para conhecer a perspetiva de Ziolkowski, consultar a seu trabalho incluído nas Obras citadas.

Nem sempre a tradição oral, francesa ou outra, proporciona um final feliz à história pois algumas variantes terminam com o *bzou*, lobo ou ogre a devorar a menina, ou menino, logo após a lengalenga sobre o aspeto do vilão disfarçado de avó ou mãe (Bacchilega 1997: 55, 158; Silva 2011: 49-51, 53-55, 57-59, 65-66, 73-75, 81-83, 89-91). Uma conclusão abrupta com intenções moralistas e que aviva a memória dos lobos enquanto predadores, tão aptos a devorar um animal selvagem como um camponês incauto. De facto, durante os séculos XVI e XVII, o lobo constituía um verdadeiro perigo e estas histórias podiam funcionar como aviso, um alerta para ter cuidado nas travessias pelos bosques e florestas. Além disso, abundavam os tratados sobre as causas e especificidades da licantropia. Muitos consideravam-na o resultado de feitiçaria ou da intervenção direta do diabo, conquanto os membros das classes mais instruídas tendessem a apresentar justificações mais científicas. Em todo o caso, multiplicavam-se os relatos de lobisomens, de homens que se transformavam em lobos e assim perseguiam as suas vítimas, devorando crianças e copulando com humanas. Quando capturados e presentes a julgamento, alguns indivíduos enfrentavam ainda acusações de incesto. E várias esposas e irmãs descobriam-se encarceradas e condenadas por bruxaria, pois consideravam-se os lobos parentes das bruxas e ambos marginais, esfomeados e vorazes, conhecedores de segredos pagãos. Assim, talvez o conto popular de final catastrófico fosse também um aviso sobre as consequências de exibir comportamentos desviantes ou de se aventurar por sabedorias ocultas (Jones 1987: 105; Warner 1995: 181-182; Bacchilega 1997: 55-56; Orenstein 2002: 94-98, 100-103, 105; Zipes 2006: 44). No entanto, e pelo contrário, as variantes com um desfecho mais solar podem representar uma validação dos ensinamentos seculares.

Zipes conecta o conto com a tradição popular de aprender a costurar e bordar, indicativa de um conhecimento passado de geração em geração, e evoca uma crença antiga sobre lobos e autoconhecimento que dividia o mundo entre o reino civilizado e o selvagem, atribuindo aos humanos uma natureza dupla, em parte cultural e em parte animal. Assim, para viver com verdadeira consciência, as gentes civilizadas tinham de transpor a fronteira para o lado selvagem pelo menos uma vez, de modo a acordarem a sua natureza animal e exprimi-la ao viverem como lobos durante algum tempo. A menina de “O Conto da Avó”, lida por esta perspetiva, atravessa pois a fronteira e encara a sua componente animal ao entregar-se temporariamente ao lobo. O retorno a casa proporcionado pela fuga coincide com o regresso ao reino civilizado e o fim da iniciação (Zipes 2006: 45). Ademais, ao encarar-se o lobo como representante do

masculino, afirma-se a jovem como capaz de lidar e competir com ele (Zipes 1985: 80). Deste modo, substituta da sua avó e mulher completa, consciente e madura, esta Capuchinho pode agora integrar a sua sociedade.

Nos traços gerais, a interpretação de Zipes assemelha-se à de outros autores que salientam como o canibalismo operado pela criança ao comer a carne e beber o sangue da antecessora sugere não só um processo natural em que o novo se sucede ao velho mas também a incorporação do conhecimento antigo pela jovem. De modo idêntico, realça-se o engenho e independência da protagonista das variantes populares de final feliz (Bacchilega 1997: 56; Orenstein 2002: 81-82; Silva 2011: 38).<sup>32</sup> Tatar identifica mesmo a jovem como uma trapaceira (Tatar 2003: 199), parte dessa categoria de personagens astutas, ágeis a desenvolver ardis que em geral conseguem enganar os seus opositores.

Terminem com a protagonista vitoriosa ou morta, todos estes contos populares do tipo “O Capuchinho Vermelho” exibem temáticas recorrentes: canibalismo, escatologia, identidade trocada, encontro na cama com alguém perigoso, sexualidade (Orenstein 2002: 69). De facto, Jones identifica a sexualidade como a temática universal desta história, o único elemento transversal a todas as variantes e versões, considerado pelo ponto de vista da criança em desenvolvimento e portanto refletindo a sua ansiedade e fascínio sobre as relações sexuais (Jones 1987: 101-103).<sup>33</sup> E se acaso a protagonista atingiu já a sua maturação sexual, ainda assim a crítica (e.g.: Bacchilega, Orenstein, Tatar, Zipes) considera a sexualidade como central e indispensável à trama. Porém, nas versões de Perrault e dos Grimm, as mais famosas e divulgadas, este elemento surge domado e restringido.

Perrault segue o guião geral das variantes que terminam com a morte da criança, mas retira-lhes componentes importantes e acrescenta-lhes no fim uma moral em verso,

---

<sup>32</sup> Curiosamente, ao referir-se à forma como a heroína engana o *bzou*, Francisco Vaz Da Silva contraria as análises habituais pois identifica este ato como uma transgressão. O seu argumento baseia-se no velho costume rural de atar as crianças a uma mesa com linha de coser, ameaçando bater-lhes se a linha aparecesse partida. Silva argumenta que, por analogia, o *bzou* se concede o direito de punir a rapariga caso ela quebre o fio e que a jovem se afirma como desobediente. Sobre este assunto ver *Capuchinho Vermelho – Ontem e Hoje*, integrado nas Obras citadas.

<sup>33</sup> Apesar de apresentar considerações perspicazes sobre a análise dos contos populares e contos de fadas, o artigo de Jones aproxima-se por vezes mais de uma crítica e refutação arrebatadas, quase furiosas, da interpretação etnográfica de Robert Darnton a “O Capuchinho Vermelho” que de um verdadeiro estudo sobre esta história. Aliás, ao desmerecer a interpretação algo enviesada de Darnton que, segundo Jones, lê o conto como um reflexo das vidas árduas dos camponeses franceses no século XVIII, Jones considera o lobo como um perigo pouco credível, negando assim evidências históricas não restritas ao território francês. Para conhecer os argumentos de Jones consultar o seu “On Analysing Fairy Tales: ‘Little Red Riding Hood’ Revisited”, cf. Obras citadas.

plena de ironia e alertando para os belos lobos de falas mansas, ágeis a seguir as jovens por todo o lado, e que constituem o maior dos perigos (Perrault 1944: 115-117). O conto une-se assim às vivências da corte de Louis XIV onde as seduções e indiscrições sexuais ocorriam numa base diária e coabitavam com uma panóplia de casamentos arranjados para os quais as noivas tinham de se conservar virgens. Enquanto na corte de Versailles se vivia uma ambiência de variadas luxúrias, requeria-se às raparigas em idade casadoira uma absoluta castidade, uma fuga aos galãs sedutores que as podiam arruinar, aos homens com pele de lobo sugeridos por Perrault (Orenstein 2002: 23-25, 35-38).<sup>34</sup>

O enredo de Perrault serve portanto uma função civilizadora e educacional, inscrevendo-se na vertente dos contos moralistas, urdidos como um aviso, e instruindo jovens e adultos sobre as formas de conduta apropriadas. Ademais, Perrault escreve para a aristocracia e alta burguesia, pelo que adapta o estilo e efetua uma série de alterações ao conto popular de modo a agradar ao gosto educado das classes mais instruídas e também pretendendo orientá-lo. Desta forma, introduz o capuz vermelho como símbolo não só de pecado mas também de heresia e sofisticação palaciana, uma peça de vestuário a evocar a moda da corte. Além disso, elimina as referências a agulhas e alfinetes, exclui a cena de canibalismo, retira as menções a necessidades fisiológicas e tanto silencia a inteligência da criança como suprime o jogo erótico. Desaparece a sabedoria tradicional espelhada na versão popular,<sup>35</sup> quase como se a educação clássica engolissem e suprimissem a de natureza caseira transmitida por via materna. Em substituição, oferece-se uma protagonista mimalha e ingénua, uma juvenzinha de sociedade com um intelecto diminuto e pronta a efetuar com o lobo uma aposta que parece querer perder. O sexo torna-se pois pecaminoso, um impulso perigoso que precisa de controlo e supressão; e o lobo converte-se numa figura conhecida, já não representante do Outro, essa entidade definida por oposição ao igual ou semelhante e que portanto se afirma estranho sendo amiúde considerado perigoso porque diferente. O lobo de Perrault constitui uma ameaça mas uma proveniente do familiar. Este lobo apresenta-se como figurativo do sedutor aristocrático, o colecionador de conquistas

---

<sup>34</sup> Como salienta Orenstein, a expressão francesa para quando uma rapariga perdia a virgindade mencionava um encontro com o lobo – *elle avoit vu le loup*. Encontram-se mais informações sobre este tema em *Little Red Riding Hood Uncloaked: sex, morality and the evolution of a fairy tale* que figura nas Obras citadas.

<sup>35</sup> Em *Capuchinho Vermelho – Ontem e Hoje*, cf. Obras citadas, Silva interpreta certas partes da versão de Perrault como referências simbólicas ao conto popular. Assim, o sedutor lobo humano seria um resquício do lobisomem *bzou* e as flores colhidas pela Capuchinho uma alusão ao sangue da avó bem como ao sangue feminino e à desfloração da rapariga, por referência à expressão *jeune fille en fleurs*. No entanto, semelhantes resquícios dissimulados afiguram-se mais fortuitos do que intencionais.

versado nos meandros da sociedade e capaz de persuadir as jovens a cederem às suas investidas. Aliás, Perrault apresenta uma rapariga culpável a quem o final trágico traz a devida punição pela sua cumplicidade na sedução (Zipes 1985: 80; Warner 1995: 182-183; Bacchilega 1997: 55, 57; Orenstein 2002: 33, 100; Tatar 2003: 200; Zipes 2006: 40, 43, 45; Silva 2011: 23). Esta Capuchinho Vermelho de ascendência burguesa ou aristocrática, sinédoque de mulheres impuras ansiosas por sedução ou demasiado estúpidas para a intuírem e travarem, fala e atua informada quer por uma voz masculina quer pelas interpretações desta. O mesmo sucede com a sua descendente tecida pelos irmãos Grimm.

Publicado pela primeira vez em 1812, “Rotkäppchen” deriva do conto de Perrault e altera-o para vincular os valores da família e proporcionar um final feliz (Zipes 1985: 80; Bacchilega 1997: 57). Por isso, a mãe da menina, também aqui apelidada Capuchinho Vermelho, indica-lhe como deve proceder, focando em especial a necessidade de se comportar bem e não se desviar do caminho. Mas a Capuchinho depressa esquece as recomendações e, instigada pelo lobo, divaga pelo bosque a apreciar a natureza e a colher flores. A narrativa prossegue então de forma similar à de Perrault, porém após o lobo devorar a Capuchinho surge um caçador que resgata tanto avó como neta. Juntos, os três enchem a barriga do lobo com pedras, provocando-lhe assim a morte. A história termina com a Capuchinho a encontrar um novo lobo. Desta vez, a jovem mantém-se no caminho e, já segura dentro da casa da avó, ajuda a velha senhora a preparar uma artimanha conducente à morte do lobo por afogamento (Grimm 2012 – 1: 235-238).

Desaparece a moral explícita e a que se insinua respeita não a assuntos sexuais mas familiares, ilustrativos dos valores da classe média alemã que advogam a primazia do pai, a disciplina e a obediência. Entre as mensagens do conto incluí-se portanto uma das interpretações atualmente mais correntes: não falar com estranhos. Um aviso revestido de conotações cristãs pois ao delinear um lobo de contornos demoníacos sugere também o perigo de ser enganado, ou mesmo seduzido, pelo diabo. Em simultâneo, exalta-se a necessidade de permanecer no caminho certo e obedecer à família (Zipes 1985: 80-81; Bacchilega 1997: 58; Orenstein 2002: 46, 55-56). Neste sentido, Bettelheim argumenta que, ao ceder à sugestão do lobo e contrariar as instruções da mãe, a Capuchinho regressa a um estado comandado pelo princípio do prazer. Além disso, dado que ainda não resolveu o seu conflito de Édipo, ela anseia pelo lobo, tanto representante das antissociais tendências animais de qualquer humano como encarnação de uma faceta do pai: a masculinidade egoísta, perigosa e capaz de

destruição. Assim, fornece ao lobo a informação necessária para ele matar a avó, a figura materna que a impede de realizar os seus desejos e a quem Bettelheim atribui a culpa de mimar a criança e de a introduzir prematuramente no universo da sexualidade, dois aspetos condensados na oferta da simbólica capa vermelha. De acordo com tal lógica, serem comidas pelo lobo constitui um castigo apropriado e incita-as a modificarem os comportamentos imaturos. A mudança manifesta-se logo depois do renascimento proporcionado pela cesariana<sup>36</sup> efetuada pelo caçador, modelo de retidão regido pelo princípio da realidade pois, em vez de atuar de acordo com as intenções do id e matar logo o lobo, permite a expressão do ego e preocupa-se em salvar as duas mulheres, afirmando-se portanto como sinónimo do pai e da masculinidade responsáveis, protetoras e aptas a fornecer a salvação. Bettelheim apresenta os eventos relativos ao encontro com o segundo lobo como validação da sua teoria pois lê neles o resultado da aprendizagem, ou seja, uma avó consciente, que defende a sua neta e a guia para dominar o lobo, e uma Capuchinho ciente da necessidade de adiar um pouco a sua sexualidade, obedecer à mãe, permanecer durante mais algum tempo sob a proteção do pai e absorver melhor os valores de ambos (Bettelheim 1991: 170-175, 177-181).

Bettelheim exulta a versão dos Grimm por, ao contrário da de Perrault, promover o crescimento autónomo da heroína, pois esta entende como as suas próprias ações a conduziram a uma situação quase fatal, e também por, ao evitar declarar as intenções da história, permitir a cada leitor construir o seu significado (Bettelheim 1991: 167-169, 176, 182-183). Contudo, este raciocínio encerra uma contradição. Se por um lado Bettelheim apresenta a história como um manual adaptável a cada indivíduo e ideal para auxiliar a maturação psicológica, por outro logo prossegue a deslindar a narrativa, tecendo uma análise intransigente a outras interpretações e capaz de desencantar ao texto significações tão ocultas quão improváveis. Uma análise contorcionista, no fundo, mas culminante numa mensagem muito similar à dos próprios Grimm: obedecer à família, resistir aos impulsos que, mesmo momentaneamente, afastem o indivíduo das suas obrigações, e seguir o honorável e íntegro exemplo do pai.

---

<sup>36</sup> O termo pertence a Bettelheim e destina-se a indiciar o renascimento da Capuchinho, como se ao voltar a um estágio primitivo a menina tivesse de regressar ao ventre e a uma existência pré-natal. Em termos práticos, a operação efetuada pelo caçador aproxima-se mais de uma eviscação, mas o psicanalista pretende elaborar uma analogia com a gravidez, julgando tal imagem capaz de conduzir as crianças à conclusão de que um bebé entra na barriga materna porque, à semelhança do lobo, a mãe engoliu algo. Bacchilega assinala o carácter antinatural de semelhante perspetiva sobre o corpo, relacionando-a com a artificial abordagem corporal da versão dos Grimm que ou regulamenta a liberdade dos corpos, acabando por restringi-los, ou os torna estéreis. Para detalhes relativos a estes assuntos, consultar os trabalhos de Bacchilega e Bettelheim integrados nas Obras citadas.



Para este pai transmutado em caçador tem-se sugerido como origem o conto “O Lobo e os Cabritinhos” (Orenstein 2002: 60; Silva 2011: 30), todavia Bacchilega identifica-lhe uma proveniência com ligações diretas à história de “O Capuchinho Vermelho”: a peça *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens* (*A Vida e Morte de Capuchinho Vermelho*), escrita por Ludwig Tieck em 1800, onde um caçador mata o lobo após este devorar a Capuchinho (Bacchilega 1997: 159-160). Em qualquer dos casos, o caçador funciona sempre como figura de civilização masculina (Warner 1995: 183) e denuncia como semelhante perspectiva se impõe à narrativa.

Com as versões de Perrault e dos Grimm dominadas pelo olhar masculino, a mais famosa tradição literária do conto, base para inúmeras variações futuras urdidas por autores de ambos os sexos e propagadas por contadores de variadas nacionalidades, revela-se afinal uma história de mulheres moldada por homens. Zipes, concordando com o argumento de Susan Brownmiller,<sup>37</sup> considera-a até produto das fantasias masculinas sobre mulheres e a sexualidade destas, o resultado da transformação de um enredo de iniciação numa parábola de violação em que a vítima é considerada culpada pois não se soube precaver e aliás desejava este desfecho (Zipes 1985: 78, 81-83). Uma leitura polémica,<sup>38</sup> porém no geral concomitante com outras de terminologia menos passível de contestação. Nas versões clássicas, suprime-se o jogo erótico, prega-se uma moral educativa, priva-se as mulheres do seu poder e reduz-se a protagonista a uma jovem algo acéfala. Mesmo se o epílogo dos Grimm oferece duas mulheres ativas, este segundo final desapareceu da maioria das traduções, permanecendo muito desconhecido (Orenstein 2002: 61) e sendo abafado pela mensagem de obediência. Prevalece assim o caçador correspondente ao macho forte e amigo que salva a rapariga de si mesma (Zipes 1985: 81; Bacchilega 1997: 58) ou o lobo sedutor que realiza os desejos secretos da rapariga e a destrói. Como sumaria Bacchilega:

The *literary* tradition of “Red Riding Hood” (...) does lock the protagonist into a gendered and constricting chamber. Whether she survives her journey into the outer

---

<sup>37</sup> O argumento da autora encontra-se desenvolvido em Susan Brownmiller (1975), *Against Our Will: men, women and rape*, New York: Ballantine Books.

<sup>38</sup> No capítulo “The Waiting Wolf: in the belly of the beast” de *Little Red Riding Hood Uncloaked: sex, morality and the evolution of a fairy tale*, cf. Obras citadas, Orenstein relembra que durante o reinado de Louis XIV, a sociedade que Perrault habitou, o rapto ou sedução de mulheres virgens, quer as relações sexuais decorrentes resultassem de um consentimento ou de uma violação, constituíam um crime contra o pai da rapariga por o impedirem de efetuar um casamento arranjado capaz de contribuir para a ascensão ou consolidação social da família. Aliás, as acusações podiam derivar dos pais da jovem ou do jovem e recair sobre qualquer um destes. Deste modo, a leitura de Brownmiller e Zipes, recorrente em diversas revisões mais ou menos contemporâneas de “O Capuchinho Vermelho” e resumidas por Orenstein, refere-se não à realidade das circunstâncias históricas mas a um olhar atual sobre as implicações destes contos de fadas tradicionais.

world or not, the girl is *inside* when the tale ends – inside the wolf's belly for Perrault, or her grandmother's home for the Grimms. Devoured or domesticated, charged with sin or in charge of the feminine hearth, in the literary fairy-tale tradition Red Riding Hood is subjected to the laws of one deliberative masculine body. (Bacchilega 1997: 58)

Doutrinam-se pois rapazes e raparigas, adultos e jovens com exemplos de punição e restrição vocalizados como provenientes de uma entidade imparcial mas em verdade tecidos por uma visão masculina com noções preconceituosas sobre mulheres. São contos de fadas institucionais (Bacchilega 1997: 59), em parte vocacionados para as crianças e de certo passíveis de espicaçarem esse medo infantil de se acabar transformado em refeição (Tatar 2003: 200), no entanto provenientes de uma tradição rica com contornos e temáticas adultos, onde o vermelho encerra diversas simbologias e a protagonista se veste em tons multicolores.

Em qualquer das suas variantes, nas múltiplas adaptações e reescritas, “O Capuchinho Vermelho” constrói-se e imbui-se de sexualidade. Às vezes pretende apenas assustar. Às vezes desenrola-se em ambiências diferentes. Às vezes espelha preocupações contemporâneas. Nalgumas encarnações, nas mais vibrantes e encantatórias, evoca os muitos meandros das suas vidas anteriores e transporta-os para novas paisagens de significação.

## 1.6

### Belezas e monstruosidades intemporais

Constança ouvia em silêncio, da mesma maneira de quando a avó lhe contava da Branca de Neve no seu esquife de cristal na clareira da floresta ou da Bela Adormecida esgueirando-se para a torre onde picaria o dedo no fuso que a adormeceria durante séculos. Preferia a história da Princesa Pele de Burro ou a da Bela e o Monstro, a rosa púrpura a exigir-lhe o vigor, a ousadia do coração aceso.

MARIA TERSA HORTA, *A Paixão segundo Constança H.*

A história de “A Bela e o Monstro” parece exercer sobre o grande público um fascínio especial, um encantamento decerto influenciado pelo cinema mas em todo o caso muito anterior às famosas adaptações de Cocteau e da Disney. No império romano maravilhavam-se já com os amores de “Cupido e Psiché”, uma variação centenária do tema e a primeira versão escrita, como aliás a crítica tem afirmado por múltiplas vezes (e.g.: Bacchilega, Griswold, Silva, Warner, Zipes). Há traços gerais deste enredo em

todos os contos do ciclo dos noivos e noivas animais provenientes dos mais diversos países. E também em *A Midsummer Night's Dream*, nalguns contos de fadas de d'Aulnoy, até nos de Perrault. E no entanto a narrativa apenas recebeu o título hoje tão conhecido em 1740 quando Villeneuve publicou “La Belle et la Bête”, uma longa extravagância romântica integrada na sua obra *Les Contes marins ou la jeune Américaine* e depressa eclipsada pela versão mais concisa de Beaumont, editada em *Le Magasin des Enfants*, a sua coletânea de 1757<sup>39</sup> onde figuram vários contos de fadas.

Villeneuve inicia a novela com a apresentação do mercador rico e dos seus seis filhos e seis filhas, depressa tornados pobres por diversas tragédias. Refugiados numa pequena casa de campo, sem riquezas nem criadagem, têm uma vida árdua, mitigada pelos esforços da irmã mais nova, a muito estimada Bela, sempre adorável e modesta. Rápida a tentar aliviar o fardo dos homens da casa, Bela desdobra-se em tarefas domésticas o que lhe assegura o escárnio das irmãs (Villeneuve 2009: 153-156).

Decorridos dois anos, um dos navios perdidos do mercador aporta provido de uma bela carga. Há esperança de recuperar os dias de prosperidade e as irmãs logo pedem luxos vários. Bela quer apenas uma rosa. E assim o mercador parte para descobrir a fortuna já gasta pelos sócios. No regresso, perde-se e refugia-se no castelo do Monstro, descrito como uma propriedade opulenta de contornos rococós (Villeneuve 2009: 155-159), talvez apelativa à época mas algo excessiva para as sensibilidades atuais.

Antes de regressar, o ancião colhe uma rosa para Bela, o que desperta a fúria do Monstro. O patriarca apenas escapa à morte pois promete voltar com uma das filhas, disposta a assumir o lugar do pai de livre vontade. Bela, claro, oferece-se e parte para o castelo, avivado por uma faustosa receção. O Monstro, satisfeito com a voluntariedade e submissão de Bela, oferece ao velho duas arcas cheias de riquezas, presente multiplicado quando Bela visitar a família (Villeneuve 2009: 159-160, 163-168, 181).

Servida por criados invisíveis e por macacos que usam papagaios para falarem, Bela vive rodeada de luxos e prazeres. Ao jantar, o Monstro pergunta-lhe sempre se dormirá com ele (Zipes 2006: 54-55; Villeneuve 2009: 171-174),<sup>40</sup> e entretanto Bela vai sonhando com um jovem tão formoso quanto Cupido que lhe declara o seu amor e lhe

---

<sup>39</sup> Alguns críticos identificam 1756 como data de publicação. Face à indeterminação, mantém-se a data referenciada na edição utilizada.

<sup>40</sup> Embora a tradução de Zipes, usada como modelo para o resumo, refira uma proposta de casamento, em *Fairy Tales and the Art of Subversion: the classical genre for children and the process of civilization*, cf. Obras citadas, o próprio Zipes alerta para o carácter sexualmente sugestivo do texto original, referindo contudo que a consumação não ocorre antes do casamento mencionado no final. Opta-se portanto pela redação mais próxima à obra de Villeneuve.

pede para o libertar. A estes sonhos seguem-se por vezes outros onde uma bela dama a exorta a não se deixar enganar pelas aparências mas, embora aprecie cada vez mais o seu benfeitor e até encontre um retrato do jovem nos salões, Bela não associa o Monstro ao desconhecido, por quem se encanta (Villeneuve 2009: 169-182).

Numa visita à agora enriquecida família, e apesar de o pai a impelir a aceitar a proposta de casamento e de os futuros cunhados lhe votarem atenções indesejadas, Bela demora-se demasiado. Quando por fim regressa, encontra o Monstro moribundo; só uma declaração amorosa o reaviva. No dia seguinte, concorda casar com ele pois, embora em sonhos admita preferir o jovem e achar o aspeto do Monstro algo repugnante, tanto o desconhecido como a dama lhe garantem que será feliz se cumprir o seu dever e desposar o Monstro (Villeneuve 2009: 182-192).

Jerry Griswold considera esta insistência em aconselhar Bela a recompensar a natureza gentil do Monstro e a ignorar-lhe a fealdade física como parte de uma estratégia de persuasão concebida pelo Monstro, a dama, o pai e até o castelo, sempre pleno de renovados entretenimentos e maravilhas. Uma conspiração desenhada para ganhar o indispensável consentimento de Bela, classificada por Griswold como uma rapariguinha demasiado mimalha, estúpida e hesitante (Griswold 2004: 109-114).<sup>41</sup> No entanto, e apesar de tudo se organizar para deslumbrar a jovem e de ela exibir uma dificuldade exagerada em vislumbrar no Monstro o desconhecido, esta Bela demonstra altruísmo e preocupa-se quer em tratar os que a rodeiam com justiça quer em aliviar-lhes os tormentos. Ademais, ao conservar a preferência pelo jovem malgrado decidida a casar com o Monstro, Bela exprime a sua individualidade, recusando-se a suprimir os próprios desejos, pareçam estes possíveis ou irracionais, nobres ou de uma frivolidade talvez ainda muito apegada a aparências. Aliás, o Monstro depressa recupera a deslumbrante aparência do desconhecido (Villeneuve 2009: 192), transformando-se portanto também no pretendente favorito de Bela.

---

<sup>41</sup> Griswold traça ainda um paralelo entre o binómio dia/noite de Psiché e o de Bela. Argumenta que se a mulher mitológica vivia uma verdadeira separação, apenas contactando com o marido à noite, altura em que não o conseguia ver e logo continuando ignorante da natureza divina do consorte, a do conto de fadas efetua uma divisão artificial pois desmerece todas as evidências e recusa-se a reconhecer a união da sua realidade noturna com a diurna. A questão encontra-se explanada em *The Meanings of "Beauty and the Beast": a handbook*, presente nas Obras citadas. De qualquer modo, o autor parece familiarizado apenas com uma redação encurtada do texto de Villeneuve, publicada por Andrew Lang no seu *The Blue Fairy Book* (1889) e reproduzida por Griswold, onde se suprimem os eventos posteriores ao desencantamento do Monstro e se condensam os restantes, pelo que desaparecem certas componentes e se modificam as atitudes de algumas personagens, em especial do pai que surge como mais avarento e calculista.

Com o quebrar do feitiço chegam ao castelo a Rainha mãe do Príncipe e a dama dos sonhos de Bela, uma fada de elevado estatuto. Apesar de agradecida a Bela, a Rainha opõe-se ao casamento pois considera-a de posição social demasiado inferior à do filho (Villeneuve 2009: 193-196), funcionando portanto como eco da Vénus que rejeita a união de Cupido e Psiché (Bacchilega 1997: 168) e apenas a aceita após Psiché ultrapassar todas as difíceis tarefas que lhe dita, ganhar o favor dos deuses e receber de Júpiter o dom da imortalidade (Apuleius 1976: 141-151). O problema de Bela resolve-se com maior celeridade pois a dama revela-a como sua sobrinha e filha do irmão da Rainha, o monarca da Ilha Afortunada onde todos podem desposar quem quiserem. A novela desdobra-se então em duas longas narrativas: a da transformação do Príncipe, provocada pela velha fada com quem ele recusou casar, e a das lutas entre fadas,<sup>42</sup> concluída na reunião de Bela com os pais biológicos e a família adotiva a quem ela estende a sua boa fortuna (Villeneuve 2009: 197-228).

Numa obra mais dirigida a um público adulto, Villeneuve introduz portanto todos os motivos essenciais da história, envolvendo-os em descrições pormenorizadas, destinadas a criar uma ambiência de luxo, traindo detalhes das atitudes sociais das classes da sua época, acrescentando os sonhos como elemento narrativo original e no todo construindo um enredo intrincado (Warner 1995: 234-235, 290, 292; Zipes 2009b: 11-12, 151), pleno de voltas e reviravoltas. Um excesso entediante, afirma Jaques Barchilon, justamente esquecido e suplantado pela obra prima de Beaumont (Barchilon 1961: 82). Um texto hipertrofiado, opina Francisco Vaz da Silva (Silva 2012: 93). Uma versão longa, sem dúvida, desenvolvida já na fase tardia do conto de fadas francês (Zipes 2006: 53), por vezes semelhante a aspetos da literatura de cordel, porém com o seu próprio fascínio. Warner, mesmo equiparando-lhe o romancear às fantasias pueris onde as crianças se imaginam príncipes e princesas disfarçadas, escondidas numa discreta família de acolhimento, exulta-a como defesa do casamento voluntário entre pessoas que se respeitam e amam (Warner 1995: 210, 290). Até a narração desmesurada possui certo encanto pois transporta o leitor para uma ambiência de luxo e onirismo onde todos os desejos, todos os sonhos se afiguram possíveis.

Villeneuve pode castigar a ambição burguesa, fazer a apologia da aristocracia enquanto grupo de ações monstruosas mas bem-educado e de natureza gentil, e trair alguma dificuldade em aceitar a união matrimonial de classes diferentes (Zipes 2002a:

---

<sup>42</sup> Os eventos descritos nesta secção refletem ainda alguns traços dos contos “A Bela Adormecida” e “Branca de Neve”.

10-11; Zipes 2006: 53-55). A sua obra talvez falhe o caráter pioneiro da de Beaumont enquanto literatura para crianças com fortes propósitos didáticos (Warner 1995: 292), embora Zipes considere ambas doutrinárias e manipuladoras (Zipes 2002a: 10-11; Zipes 2006: 53). Mas em todo o caso, esta primeira redação do agora famoso “A Bela e o Monstro” não teme a carnalidade do Monstro nem se resigna ao mundo dos casamentos arranjados (Warner 1995: 293-295) para os quais Beaumont tenta preparar as suas pupilas.

Os intentos de Beaumont, tal como a crítica tende a referir (e.g.: Barchilon, Carter, Griswold, Warner, Zipes), exigem a supressão dos floreios novelescos de modo a elaborar uma versão sucinta, pensada para preservar os episódios principais, contidos num tempo narrativo exíguo, e acentuar o cunho moralista. Assim, excluem-se as questões familiares e as relacionadas com as fadas, conservando-se somente a bela dama para duas pequenas aparições e mencionando-se como uma fada malvada enfeitiçou o príncipe. O castelo afigura-se requintado mas não exuberante, provido de serviçais invisíveis e sem qualquer resquício dos criados animais. Bela descobre-se com apenas três irmãos e duas irmãs tão vaidosas, invejosas e traiçoeiras que conspiram para a afastar do Monstro e terminam o conto convertidas em estátuas (Beaumont 2010: 5-33). Estas intrigas fraternas assemelham-se às das irmãs de Psiché, verificando-se uma situação análoga no que respeita aos seus matrimónios infelizes (Apuleius 1976: 117-126). Ademais, os maridos das irmãs de Bela, um belíssimo mas enamorado da própria imagem e o outro lesto a utilizar a sua eloquência espirituosa para insultar e enraivecer quem o rodeia, destinam-se a enaltecer o Monstro por contrastarem com o seu desagradável aspeto, bom senso e excelso caráter (Beaumont 2010: 24, 27). Aliás, Beaumont apressa-se a enunciar as razões pelas quais o Monstro garantirá a felicidade da sua esposa:

Elle est bonne, cela vaut mieux que tout le reste. Pourquoi n’ai-je pas voulu l’épouser ? Je serais plus heureuse avec elle que mes sœurs avec leurs maris. Ce n’est ni la beauté ni l’esprit d’un mari que rendent une femme contente, c’est la bonté du caractère, la vertu, la complaisance, et la Bête a toutes ces bonnes qualités.  
(Beaumont 2010: 29)

Se o Monstro de Villeneuve era já um exemplo de perfeição injuriado, o de Beaumont, tão correto que apenas questiona se Bela deseja ser sua mulher (Beaumont 2010: 23), parece formar um modelo ideal, o marido perfeito caso Bela consiga ultrapassar as asperezas aparentes ou resgatá-lo a esses defeitos superficiais que

parecem impedir um bom relacionamento. De facto, desde as duas versões fixadas no século XVIII, as interpretações do tema “A Bela e o Monstro” costumam alicerçar-se nestas questões.

A mensagem mais óbvia, identificada por qualquer crítico (e.g.: Bacchilega, Griswold, Silva, Tatar, Warner) e de certo a que se incrustou no raciocínio do grande público, aconselha a ver além das aparências e a escolher um marido apenas em função das virtudes interiores. Eis a lição amorosa de Beaumont, anuncia Carter, desenhada especialmente para homens de aspeto asqueroso com montes de dinheiro. E uma lição sem arrebatamentos amorosos pois o par conserva uma moralidade exemplar, aliás adequada a esta arrumadinha Bela século XVIII, com tendências autossacrificiais, suscetível a chantagens emocionais e sempre boa dona de casa (Carter 1991: 124). Tal qual a protagonista de Villeneuve, embora Beaumont a torne ainda mais exemplar, mais pia e virtuosa, uma heroína que se encomenda a deus e se repreende por rejeitar a proposta do Monstro (Beaumont 2010: 20, 29). O seu altruísmo, propenso a considerar e responder primeiro às necessidades alheias, possui uma faceta quase militante e parece escamotear qualquer possibilidade de assertividade. Contudo, ao oferecer-se para morrer pelo pai e ao escolher desposar o Monstro, Bela exprime a sua vontade. A resposta à proposta de casamento, expressa por entre uma declaração amorosa tão súbita quanto empolgada, constitui mesmo uma expressão das suas escolhas. Além disso, o enredo avança através das decisões de Bela e compõe-se das suas ações. Apesar de começar como objeto de troca na transação acordada por dois homens e de não controlar estes eventos iniciais, ainda assim Bela encara a situação com coragem e torna-se o alicerce de um conto que lhe narra a viagem maturativa. Esta é a história de Bela, do seu percurso familiar, dos seus erros, preocupações, impulsos íntegros, afinidades, dúvidas, afetos. Ao contrário das princesas narcolépticas como Branca de Neve ou Bela Adormecida, tão prenes de inércia quanto de passividade, Bela atua e intervém na sua própria narrativa, mesmo se termina a reiterar o sistema patriarcal que dispõe das vidas femininas e as utiliza em proveito próprio, quer o faça com consideração ou brutalidade e quer elas consintam ou sejam forçadas. De algum modo, Bela parece descobrir que tais sociedades regidas por interesses masculinos apenas favorecem mulheres dispostas a compactuar com o sistema (Bacchilega 1997: 73, 75-78; Griswold 2004: 41-43, 64-65, 88; Zipes 2006: 49).

Bela delinea-se portanto como uma heroína capaz de escolher o seu percurso porém restrita a um conjunto limitado de possibilidades e sempre cúmplice dos

interesses patriarcais. O seu desvelo para com os homens da história contrasta com a duplicidade traiçoeira das irmãs (Bacchilega 1997: 76), as desviantes punidas na versão de Beaumont pois se a autora consente que a burguesia se case com a aristocracia, em contrapartida exige uma total submissão aos códigos sociais, por forma a controlar todos e a evitar comportamentos perigosos à manutenção das normativas instituídas. Assim, prescreve às mulheres humildade, paciência, trabalho, submissão, enquanto define como ideal masculino o uso da razão, a cortesia e a perseverança somadas a um irrepreensível autocontrolo (Zipes 2006: 54-56). A jovem dotada destas qualidades, ou que labute no sentido de as adquirir, conseguirá desenvolver um casamento abençoado. Como Psiché que se julga a caminho de umas núpcias funéreas e termina casada com o deus do amor (Apuleius 1976: 108-110, 150-151); como Bela que entra no castelo à espera de ser devorada e acaba casada com um príncipe.

Se à mulher falta qualquer uma das características essenciais, então a história instrui-a a mudar. O Monstro é aqui o lado belo, aparentado com o bom selvagem, o Outro afinal próximo pois pleno de virtudes humanas que Bela, ainda maculada por alguns resquícios de fealdade, apenas verá quando compreender a irrelevância das aparências (Warner 1995: 275, 279; Bacchilega 1997: 74; Tatar 2003: 173) ou, segundo Bettelheim, quando o seu processo maturativo lhe permitir entender os malefícios de encarar o pai e o pretendente como adversários na luta pelo seu amor. Por fim apta a ultrapassar o complexo de Édipo e transferir a afeição do pai para o Monstro, conservando pelo pai um amor filial que o resgata aos males de a ter deixado no castelo, Bela pode aceitar a proposta conjugal e assim encarar o sexo não como algo horrendo mas maravilhoso pois derivado do amor entre um homem e uma mulher, por seu turno permitido e santificado pelo sacramento do casamento. Assim o amor de Bela desencanta o Monstro e o casamento deles representa a socialização do id pelo superego, conclui Bettelheim, certo de que apenas as mulheres consideram o sexo monstruoso e de que os criadores deste tipo de conto concordam com ele (Bettelheim 1991: 283-285, 306-309). Uma generalização<sup>43</sup> que de novo vincula as leituras mais habituais e se fecha a outras possibilidades. Além disso, ao insinuar que a corporalidade terrífica do Monstro constitui uma mera ilusão, um erro de perceção de uma Bela ainda receosa do mundo sexual, cristaliza no Monstro uma suposta sexualidade saudável e

---

<sup>43</sup> Ao tentar também identificar as características típicas dos contos envolvendo noivos ou noivas animais, Bettelheim acaba por ignorar ou desmerecer todas os exemplos contrários às suas conclusões. Além disso, Griswold relembra que se Bela parece muito ligada ao pai, este exibe uma afeição exagerada pela filha. Sobre estes assuntos, consultar os livros de Bettelheim e Griswold englobados nas Obras citadas.



autêntica que a mulher precisaria de interiorizar para se converter numa adulta normal, caso contrário demonstraria uma imaturidade e falta de perspicácia semelhantes às de Psiché, incapaz de confiar no consorte e lhe intuir a divindade (Warner 1995: 312-313). Para Carter, Bettelheim e Beaumont assemelham-se: estão ambos muito preocupados em domesticar o id (Carter 1991: 124).

Numa interpretação pouco interessada na aprendizagem dos protagonistas, e de certo atribuindo relevância ao feminino, Bela representa a heroína em demanda que desvenda o verdadeiro caráter do Monstro ao início percebido como terrífico e ameaçador (Warner 1995: 275). Aliás, até o Monstro de Beaumont, modelo para tantos outros, exibe uma ligeira faceta sombria, uma natureza paradoxal alternante entre amabilidade e demonstrações de irascibilidade quase cruel, entre figura de autoridade patriarcal e adorável grandalhão carente (Henderson 1988: 138; Bacchilega 1997: 168; Griswold 2004: 45-46). Nada aberrante, entenda-se, ou sequer repreensível. O enfeitiçamento deste Monstro não se deve a qualquer defeito ou erro seu, provém antes da iniciativa de uma fada má (Beaumont 2010: 31), talvez mesmo com intenções nefastas.

Existem outras versões e variantes onde se excluem justificações. O Monstro é enfeitiçado porque é e só isso interessa ao enredo. Mas alguns contos populares relacionam o feitiço com o castigo de uma conduta sexual indevida e abusiva, especificada às vezes como a sedução de uma jovem órfã (Bettelheim 1991: 306; Griswold 2004: 57, 116, 248). Nestes exemplos, o Monstro precisa de adquirir boas maneiras e respeitar a vontade feminina. O feitiço quebra-se porque ele se demonstra capaz de aguardar uma resposta positiva ou porque aprende a lição que o feitiço pretendia instruir-lhe. O sofrimento parece auxiliá-lo de algum modo, embora não tanto quanto os cuidados da jovem cuja devoção e sacrifício conseguem corrigi-lo. Se acaso o pretendente ou marido falha a perfeição, recai sobre a mulher a responsabilidade de o ajudar a expulsar as componentes destrutivas e de o civilizar, resgatando-o à demoníaca aparência animal que o conectava com práticas de bruxaria e fenômenos sobrenaturais (Warner 1995: 279-280, 291; Tatar 2003: 173-174; Griswold 2004: 57).

A exorcização da componente animal, mesmo quando apenas manifestada na aparência, e o Monstro revelado como humanista virtuoso, tanto servem o processo civilizacional e iluminista como antecipam a ideologia vitoriana com as suas fadas do lar e vontade de domar o irracional (Carter 1991: 123; Warner 1995: 294). Ademais, e como aliás a crítica costuma mencionar (e.g.: Bacchilega, Griswold, Tatar, Warner), a

muito disseminada ideia de “A Bela e o Monstro” também enquanto conto cuja mensagem fala da extraordinária capacidade feminina de salvar os homens embrutecidos e, com a dedicação e paciência necessárias, lhes modificar a natureza agressiva, tenciona honrar e enaltecer as mulheres. Exultam-se os poderes transformativos das mulheres, evoca-se a velha noção do feminino produtor e regenerador de vida. E contudo há em semelhante eloquência alguma artificialidade, quase uma mentira, pois, na tentativa de efetivar esta lógica lisonjeira, muitas mulheres amarram-se a companheiros que as maltratam e abusam, monstros irredimíveis a quem só elas vislumbram a nobreza (Carter 1991: 123; Bacchilega 1997: 78). Eis alguns dos santos sofrendores de Beaumont (Warner 1995: 292), algumas das mulheres anjos da imaginação popular, essa amálgama amiúde condicionada por noções patriarcais.

Zipes considera perigosa a ideologia conservadora e repressora espelhada nos contos tipo “A Bela e o Monstro” com a redação que hoje lhes conhecemos (Zipes 2006: 48, 57). Preocupação com fundamentos históricos mas talvez com repercussões menos nefastas do que as insinuadas. De qualquer modo, os receios de Zipes parecem materializar-se em situações de romantismos parasitários com consequências destrutivas e em casos de mulheres tão imbuídas de espírito sacrificial que anulam os próprios desejos e se dedicam a tentar redimir quem as agride.

Conto tipo 425 de sub-tipo C – a procura do marido perdido, variante a rapariga que casa com um noivo animal (Thompson 1977: 483) –, “A Bela e o Monstro” parece-se com uma redação encurtada dos contos de sub-tipo B,<sup>44</sup> como “A serpente” de Basile, “A cotovia cantante e saltitante” dos irmãos Grimm e “A leste do sol e oeste da lua” relatado por Christen Asbjørnsen e Jørgen Moe na coletânea norueguesa *Norske Folkeeventyr*, publicada durante os anos de 1840s, nos quais o noivo animal<sup>45</sup> adquire forma humana durante a noite. Existe contudo uma qualquer interdição. Talvez, à semelhança de Psiché, a rapariga não o possa ver. Talvez a luz das velas não deva incidir sobre o noivo. Talvez a jovem tenha de permanecer silenciosa sobre o que lhe acontece. Ou talvez a condição seja outra. Em todo o caso, a transgressão ocorre o que, em geral, inicia uma segunda parte idêntica à da narrativa de Cupido e Psiché. O príncipe desaparece para um reino longínquo onde o aguarda um casamento forçado,

---

<sup>44</sup> A história de Cupido e Psiché é considerada de sub-tipo A.

<sup>45</sup> No curioso “O Fogão de Ferro” dos Grimm, o feitiço não atribui traços animais ao príncipe, mas aprisiona-o dentro do dito fogão. O conto encontra-se traduzido no segundo volume da edição de *Contos da Infância e do Lar* que figura nas Obras citadas.

frequentemente orquestrado pela mãe ou madrasta que o enfeitiçou, e a esposa tem de demonstrar a sua devoção à relação, seguindo-o, ultrapassando provas difíceis e por fim resgatando-o ao himeneu indesejado (Basile 1957: 173-182; Tatar 2003: 175; Griswold 2004: 119-123, 134-144; Grimm 2012 – 2: 143-148).

Todas estas versões, variantes e variações dramatizam um encontro com o Outro e esconjuram-lhe a ameaça ou aceitando-o ou destruindo-o, pelo que a história termina com o Monstro/noivo animal como parte do casal ou morto (Warner 1995: 276). De facto, conquanto a imaginação popular recorde um final feliz para a história, às vezes a desobediência causa a morte do marido (Silva 2012: 37-40, 109-112) e noutras a protagonista odeia tanto o noivo monstruoso que arranja forma de o enganar, matar e casar com outro pretendente mais do seu agrado (Warner 1995: 279-280). Contudo, este truque nem sempre produz o efeito desejado.

A princesa de “O Rei dos Sapos, ou Henrique-de-Ferro” promete ao sapo brincar com ele, deixá-lo alimentar-se do seu prato e permitir-lhe dormir na sua cama se ele recuperar a bola dourada. Reavido o brinquedo, a princesa tenta esquivar-se ao prometido, só o cumprindo porque o rei a repreende e lhe ordena que satisfaça os desejos do sapo. Já sozinha com ele, a princesa atira-o contra a parede e assim se quebra o feitiço. Os jovens casam e a história conclui-se com o pequeno enredo do criado Henrique que, por desgosto de ver o amo transformado em sapo, mandara ligar o coração com três bandas de ferro para que não rebentasse de dor, bandas essas quebradas perante a felicidade do príncipe (Grimm 2012 – 1: 49-53).

Narra-se uma autoridade paternal, e patriarcal, inquestionável, mas estilha-se essa ideia assim que a princesa se encontra sozinha com o sapo, delineando-lhe uma declaração de independência através do ato cruel e oferecendo-lhe como consequência um noivo belíssimo. De facto, num ciclo de contos onde ternura e brutalidade se harmonizam, o desencantamento através de um método violento parece tão eficaz quanto os desvelos e sacrifícios amorosos, pelo menos a julgar pelas várias versões de “O Rei dos Sapos, ou Henrique-de-Ferro” (Bettelheim 1991: 288; Tatar 2003: 121, 171, 174-175; Griswold 2004: 123, 149) e por contos como “Os três passarinhos” onde a jovem liberta o príncipe por bater no focinho da sua forma canina (Grimm 2012 – 2: 222).

Por outro lado, Griswold relembra que, mais uma vez, o conto também permite uma leitura pela perspectiva do sapo/Monstro que, atirado contra a parede pela jovem, percebe o erro de tratar as mulheres de forma animalesca e agressiva, adotando portanto

uma postura mais cavalheiresca (Griswold 2004: 150).<sup>46</sup> Além disso, visto a reação tempestuosa às investidas do sapo surgir perante a insistência de dormir no leito da princesa, a história reveste-se de óbvias conotações sexuais, parecendo até sugerir uma certa ansiedade relativa à consumação sexual.<sup>47</sup> O enredo constrói assim um Monstro assediador e uma Bela impetuosa, até algo mimada, sem receio de se exprimir e recorrer à força para anular atenções indesejadas de um pretendente claramente considerado repulsivo (Bettelheim 1991: 288-291; Tatar 2003: 172; Griswold 2004: 150-151).

Também de aspeto desagradável, o herói homónimo de “Riquet à la Houppe”<sup>48</sup> é porém apenas um príncipe humano disforme com uma inteligência brilhante e capaz de abençoar a mulher amada com um intelecto igual ao seu. Quando conhece uma princesa tão bela quanto estúpida, decide torná-la inteligente desde que ela o aceite para marido. A princesa concorda de imediato e recebe a oferenda. Senhora agora de um intelecto maravilhoso, a princesa hesita em desposar tão feio homem mas Riquet informa-a que, se ela o amar o suficiente, poderá conceder-lhe a beleza em falta. E assim se casam, embora Perrault pondere que a mudança talvez não fosse real, antes o resultado de conferir mais importância às virtudes do que às aparências. Dita a moral que o amor desvenda encantos insuspeitos, torna o feio belo e lhe acrescenta inteligência (Perrault 1944: 157-165).

Zipes encontra neste conto mais um exemplo da opressão patriarcal a valorizar o intelecto masculino enquanto desmerece a beleza feminina e considera perigosas as mulheres inteligentes, aconselhando a sua submissão ao homem pois este saberá regulá-las, indicar-lhes as melhores opções e providenciar-lhes os estímulos mentais adequados (Zipes 2006: 49-50). No entanto, “Riquet à la Houppe” afigura-se menos repressivo do que sugere o válido argumento de Zipes pois o enredo assevera a necessidade feminina de exercitar a razão e se unir a um parceiro que a iguale.

---

<sup>46</sup> Considerando o conto enquanto literatura para crianças e evocando a idade em que os rapazes mais ou menos acham as raparigas nojentas e elas os encaram da mesma forma, Griswold nota como as diferenças de género convertem a heterossexualidade numa oposição de extremos. Regressa-se assim ao Outro afinal próximo e semelhante. Consultar *The Meanings of “Beauty and the Beast”: a handbook*, cf. Obras citadas, para compreender melhor o raciocínio do autor.

<sup>47</sup> Bettelheim, sempre convicto de que apenas as mulheres percecionam o sexo como animalesco e por isso destrutivo, vê na bola dourada caída na fonte um símbolo da inocência perdida e no sapo a representação do sexo repulsivo com potencialidade de se transmutar em desejável. Ao mesmo tempo, diagnostica ao sapo uma afeição exagerada pela mãe que o prende à imaturidade. Ser atirado contra a parede marca-lhe a expulsão do seio materno e permite-lhe prosseguir o crescimento. A abordagem de Bettelheim encontra-se desenvolvida em *The Uses of Enchantment: the meaning and importance of fairy tales*, patente nas Obras citadas.

<sup>48</sup> Mantém-se o título em francês pois em Portugal o conto carece de tradução consensual ou tradicional.

Nesta categoria de belas e monstros de corpos sempre humanos, Cinderela, escondida sob a fuligem da Gata Borralheira, é uma noiva disfarçada, frequentemente muito apegada a um dos progenitores e com traiçoeiras irmãs invejosas. Assim, compete ao príncipe ver além das aparências e descobrir a sua noiva quando desprovida de roupagens requintadas. O sucesso garante-lhe a esposa desejada e coloca-o de novo na posição do Monstro, agente da ascensão social da sua Bela (Griswold 2004: 123, 130-133). Tal como Barba Azul, o marido monstruoso, amiúde representado como um oriental de nome estranho (Warner 1995: 242) e reminescente do monarca Schahriar de *As Mil e uma Noites* (Tatar 2003: 167)<sup>49</sup> que, perante o adultério da esposa, aliado ao da mulher do seu irmão Schahzaman e às múltiplas indiscrições de uma adolescente consorte de um génio que lhes garante nada existir capaz de impedir uma mulher de satisfazer os seus desejos, ordena a decapitação da esposa e de todos quantos participaram na orgia. Decide então possuir uma donzela por noite e matá-la ao raiar da manhã, atuando assim até Xerazade chegar com os seus contos encantatórios (Gomes 2007: 7-12, 14-15).

A contadora salva-se pois, sem sucumbir à curiosidade sexual, estimula o interesse masculino. Deste modo, “O Barba Azul” e o preâmbulo de *As Mil e uma Noites* funcionam como aparentes avisos sobre os malefícios da curiosidade feminina, enquanto a família direta de “A Bela e o Monstro” parece alertar contra a desobediência. No entanto, e ao contrário das leituras popularizadas, os contos do ciclo dos noivos animais recompensam as promessas quebradas e as proibições violadas (Tatar 2003: 156-157, 167, 175). Aliás, se a maioria das versões urdidas nos séculos XVI, XVII e XVIII tentam domesticar estes contos e usá-los para vincular padrões comportamentais e tanto inibir quanto regularizar a sexualidade (Zipes 2006: 48-49, 53), ainda assim preservam-lhes o erotismo.

Dentro da câmara de horrores de Barba Azul existem não só cadáveres, morte e misoginia mas também carnalidade (Tatar 2003: 168-169), desejos indizíveis. O próprio mestre dos terrores, dono da anómala barba, exsuda virilidade e lascívia. Ademais, a barba conecta-o com cabras, sátiros e o deus Pã, cujos aspetos e conotações fálicas foram importados para o diabo da iconografia cristã, em diversas imagens retratado ainda com uma multiplicidade de características animais. Como muitas das

---

<sup>49</sup> No que respeita à relação das duas histórias, Tatar, cf. Obras citadas, explica desconhecer-se se “O Barba Azul” deriva de *As Mil e uma Noites*, se o texto árabe acabou por o penetrar ou se, pelo contrário, é apenas o seu equivalente oriental.

representações pictóricas do Monstro misturam partes de diversos seres (Warner 1995: 121, 242, 299-300, 355). Mesmo se delineado com o corpo de uma única espécie, o catálogo revela-se rico e variado, incorporando mamíferos, anfíbios, répteis. Em descrições textuais, em ilustrações e em vidas cinematográficas, o Monstro já foi ou teve partes de elefante, leão, urso, búfalo,<sup>50</sup> javali, porco, cão, burro, macaco, ouriço, serpente, lagarto, sapo, peixe (Warner 1995: 300, 315; Tatar 2003: 176; Griswold 2004: 115; Villeneuve 2009: 159). Um bestiário pleno de espécímenes conectados com as feiticeiras, as bruxas, as artes diabólicas (Warner 1995: 291). Uma animalidade que se o torna perigoso e estranho, mais uma vez representante do Outro, por isso mesmo também o revela enigmático e apelativo. Como defende Bacchilega, há no Monstro um mistério a resolver e uma maravilha a descobrir (Bacchilega 1997: 167), um deleite com vários contornos eróticos. À semelhança do Barba Azul, o assassino brutal que anuncia punir as luxúrias e as encoraja, existe no Monstro a promessa de uma sexualidade desinibida que o transforma em objeto de desejo.

O bestialismo afirma-se portanto como parte inegável dos meandros de “A Bela e o Monstro”, um conteúdo latente tornado explícito em certas obras. Por exemplo no quadro de Henri Rousseau, homónimo da história, onde uma mulher nua, deitada de costas por entre a vegetação e segurando um espelho de mão, copula com uma enorme besta negra, algures entre o burro, o cão e o lobo. E em *Callejón sin Salida* (2011), a versão bem-humorada do argentino Lázaro Covadlo.

Para Warner, estas versões de animalidade erótica florescem a partir do século XX, quando se opera uma mudança de perspetiva relativa ao fardo do feitiço imposto ao príncipe. Primeiro, as bestas selvagens retrocedem para áreas longínquas das populacionais e os parques zoológicos disseminam-se. Depois, os filmes popularizam os animais e a indústria do brinquedo antropomorfiza-os, propagando-lhes encarnações em peluche. O homem selvagem converte-se em afrodisíaco, as heroínas desejam e agradecem a possibilidade de se unir ao animal, e a forma humana do Monstro parece mais defeito do que bênção, como se o degradasse ou lhe retirasse nobreza. Pior, o príncipe desencantado dececiona as audiências (Warner 1995: 269, 280, 303-304, 306-307, 313). Sem dúvida vários exemplos confirmam esta análise. E contudo, no conto popular algarvio “O Príncipe Lagarto” a rapariga engravida do lagarto sem que se refira

---

<sup>50</sup> Embora haja uma característica leonina nos movimentos do Monstro da Disney, Warner traça-lhe o Minotauro como ascendência e o búfalo como modelo principal. A autora desenvolve a análise ao filme da Disney no capítulo “Go! Be a Beast: Beauty and the Beast II” de *From the Beast to the Blond: on fairy tales and their tellers*, incluído nas Obras citadas.

sobre o príncipe qualquer regresso noturno à forma hominídea (Silva 2012: 103-106). Mais relevante, em pleno século XVIII o texto cofundador de Beaumont traía já alguma desilusão perante o príncipe humano.

Em Villeneuve a heroína anseia sempre pelo belíssimo desconhecido e reserva ao Monstro apenas ternos sentimentos de amizade e carinho. A fusão do príncipe e do Monstro revela-se portanto crucial para a sua felicidade. Mas a Bela de Beaumont pergunta ao príncipe pelo Monstro (Beaumont 2010: 31), uma reação ambígua, talvez até uma denúncia involuntária dos verdadeiros desejos desta Bela. De qualquer modo, e concordando com Bacchilega, a transformação aqui atraiçoa a decisão de Bela pois esta protagonista resolvera desposar o Monstro, não o príncipe (Bacchilega 1997: 79-81).

Preservar a sua escolha e desejo conduziria à união, quer emocional quer sexual, de uma humana com um animal. O mais extremo dos amores impossíveis, vaticina Midas Dekkers que identifica o bestialismo como tema imortal de “A Bela e o Monstro” e causa de um inevitável fim trágico se o desencantamento não anular rapidamente a forma animal. De facto, os enormes pénis de determinados animais são suficientes para provocar a morte de uma humana e muitas mulheres ficavam feridas nos atos de bestialismo exibidos nos circos romanos. De modo similar, os teatros da Grécia antiga encenavam por vezes cenas míticas de bestialismo (Dekkers 1994: 15, 70, 161), aliás abundantes nas transmutações mitológicas gregas e romanas que talvez estejam na base deste tipo de conto (Warner 1995: 274; Tatar 2003: 177) e que constituem o tema fulcral das *Metamorfoses* de Ovídeo.

Zeus, ou o Júpiter da versão romana, engendrava os métodos mais inventivos para seduzir uma panóplia de deusas, ninfas, mortais, e com elas efetivar uma multiplicidade de adultérios. Assim, transmutou-se em cisne para acasalar com Leda, em sátiro para copular com Antíope, filha de Nictéu, e num touro para consumir a paixão por Europa que gerou Minos. Este rei de Creta viu-se aliás indiretamente envolvido em mais um caso de bestialismo pois a sua esposa Pasífae, sob a influência de Posídon, ou Neptuno, enamorou-se de um magnífico touro branco, concebendo de tal relação o Minotauro. Dekkers relaciona a história dos anseios de Pasífae e do monstro do labirinto com o culto dos touros na Grécia, considerado símbolo de dupla fertilidade devido ao falo masculino e aos cornos conectados com a lua em quarto crescente, por sua vez símbolo de feminino (Dekkers 1994: 6, 77; Ovídeo 2007: 82-83, 152, 199-200). E Zipes relembra como, para obter melhores colheitas, certos rituais de fertilidade primitivos implicavam o sacrifício de uma virgem a uma besta totémica, considerada guardiã da

comunidade e às vezes até reencarnação de um antepassado. Situando na Idade do Gelo as origens de tais cultos, Zipes encontra nestes costumes os primórdios dos noivos e noivas animais (Zipes 2002a: 10).

As virgens destinavam-se ainda a saciar o apetite das bestas. Aliás, nestas épocas e durante grande parte da história humana, os animais constituíam uma ameaça real e encontrá-los gerava mais terror do que deslumbre. Existia sempre a possibilidade de se ser devorado ou mutilado, um perigo temido pela maioria das prometidas de noivos animais (Warner 1995: 299, 302; Zipes 2002a: 10)<sup>51</sup> e um aspeto que relaciona “A Bela e o Monstro” com “O Capuchinho Vermelho”.

As duas histórias interseitam-se também pois pode ler-se nos contos tipo “A Bela e o Monstro”, de sub-tipo B e C, duas passagens para o reino selvagem onde se aprende a conhecer a própria natureza animal e do qual se emerge completo e verdadeiramente consciente. Primeiro candidato a iniciado, o príncipe terá falhado o teste e permanecido do outro lado da barreira, preso à forma animal do Monstro. Por seu turno, Bela penetra o lado selvagem ao conviver com ele e habitar os seus domínios. O quebrar do feitiço assinala o retorno ao reino civilizado e Bela, enquanto mulher madura, transporta consigo o príncipe a quem possibilitou o processo maturativo.

Uma variação deste argumento estabelece o Monstro como epítome do princípio animal ou natural necessário à vida holística de qualquer humano, sem restrições de género ou idade (Warner 1995: 280). Outra, delineada pelo junguiano Joseph L. Henderson, atesta a necessidade de Bela descobrir a sua natureza erótica e sexual, algo possibilitado pelo relacionamento com o Monstro pois perante ele, e ao contrário do que sucedia com o pai, não tem de reprimir os seus impulsos (Henderson 1988: 137-139). E também Bettelheim assevera a premência de conciliar os aspetos animais com os espirituais (Bettelheim 1991: 308-309). Todos três se constroem na certeza de que Bela tem algo a aprender com o Monstro, exemplo de masculinidade apenas positiva. Na lógica de tais raciocínios, o príncipe nunca precisou de Bela para o desencantar. O feitiço e a ameaça de brutalidade são defeitos do olhar dela a quem ele oferece a possibilidade de aperfeiçoamento. O crescimento propulsionado por este doutrinário Monstro viril e desejável expressa-se com frequência num despertar erótico, de algum modo idêntico ao renascimento provocado nos contos tipo “A Bela Adormecida”

---

<sup>51</sup> Warner utiliza o termo canibalismo, uma designação apelativa pois permitiria estabelecer um elo direto com as versões de “O Capuchinho Vermelho” onde a criança incorre inadvertidamente em atos canibais. No entanto, Warner refere-se a uma dinâmica interespécies, por oposição a uma intraespécies, e por conseguinte não caracterizável enquanto canibalismo.



(Warner 1995: 307, 312-313). Porém, os contos populares e contos de fadas não restringem a animalidade à esfera masculina e, se a história tradicional de “A Bela e o Monstro” permite já uma variedade de abordagens com ênfase em qualquer dos dois protagonistas, os enredos das noivas animais acrescentam mais camadas de significação.

A versão mais famosa destas narrativas será provavelmente *O Lago dos Cisnes* (1876) de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, um espelho de “A Bela e o Monstro” e “A cotovia cantante e sibilante” pois o encantamento recai sobre uma princesa, libertada da forma animal durante a noite. Embora hoje muitas produções encenem conclusões românticas e conciliatórias, tradicionalmente o príncipe propulsiona um fim trágico ao ser enganado pelas manhas do feiticeiro e escolher desposar a dupla malévola da princesa, impedindo assim o desencantamento. Desesperada, a princesa suicida-se.

Esta metamorfose agrilhoa e condena, uma verdadeira maldição imposta por um agente externo. Ao invés, seguindo o conselho da sua fada madrinha, a princesa Pele de Burro do conto de Perrault opta por se cobrir com a pele animal para escapar à insistente proposta matrimonial do próprio pai. Assim disfarçada, a princesa instala-se como criada no castelo de um outro reino, apenas despindo a pele e lavando a imundície com que se cobre quando sozinha no seu pequeno quarto. Certo dia o príncipe vislumbra-a nestas secretas abluções e logo se apaixona, submergindo num estupor romântico só mitigável por um bolo feito por Pele de Burro no qual a jovem deixa cair um anel. O príncipe decreta então que se casará com a dona do anel e todas as mulheres do reino acorrem a esta prova estilo “Cinderela”, mas apenas Pele de Burro possui um dedo suficientemente fino. Celebram-se as bodas, o pai da princesa surge redimido da loucura, os dois reconciliam-se e de novo a moral encerra o conto, pregando a obediência à virtude pois tal comportamento, malgrado difícil, assegura a bem-aventurança, e comentando como as donzelas sempre se julgam as mais belas (Perrault 1944: 65-84).

Descobre-se por entre o tom humorístico de Perrault quer uma sagacidade relativa à sociedade da época quer uma crítica a alguns meandros das práticas matrimoniais correntes. E se a pele animal marca a filha com o pecado paterno e lhe providencia uma degradação com contornos de humildade cristã, também a liberta. Aliás, a pele provem de um outro estratagema para tentar travar a inconveniência masculina, também este urdido pela fada madrinha essa figura e voz da sabedoria feminina (Warner 1995: 283, 325, 342, 345). A fada sugerira à princesa que exigisse como condição para o casamento a pele do burro mágico, produtor das moedas de ouro essenciais à riqueza do

monarca (Perrault 1944: 66, 71). A extravagante condição deveria solucionar o problema, mas o monarca aceita e a princesa tem de fugir. Como antes dela fugira Preziosa, protagonista do conto “A Ursa” de Basile, intimidada por um pai ainda mais tirânico a casar naquela mesma noite ou a ser morta e trinchada em bocados. Graças a uma velha criada, Preziosa recebe um pequeno galho capaz de a transformar em urso quando o coloca na boca. E assim parte em liberdade, disponível para encontrar o seu príncipe embora, antes de o desposar, ele a capture na forma de urso e a restrinja a uma área dos jardins palacianos para a contemplar quando lhe aprouver (Basile 1957: 183-193).

As metamorfoses destas noivas animais permitem-lhes evitar casamentos indesejados e condensam numa só figura a Bela e o Monstro enquanto desfazem também qualquer carga negativa do feitiço. O controlo da transmutação pertence em exclusivo às protagonistas, assim convertidas em praticantes de magia, íntimas das fadas e feiticeiras. Possuem a capacidade de assumirem a forma animal sempre que lhes convém e de a descartar quando querem. O seu conhecimento do reino civilizado e do reino selvagem afirma-se total. Nelas se unem em harmonia o espiritual e o animal.

Mais do que “O Capuchinho Vermelho”, mais talvez do que qualquer outro conto, as raízes de “A Bela e o Monstro” penetram fundo e tanto constroem uma vasta teia de significados como se entrelaçam com outros referenciais. A história possibilita diversas interpretações, muitas das quais transcendem as moralidades superficiais, elas próprias passíveis de diversas leituras e abordagens.

Prenhe de deleites encerrados em horrores, a narrativa problematiza-se, oferece-se enquanto terreno fértil para a criatividade e a expressão idiossincrática. De algum modo, “A Bela e o Monstro” forma não só um tema recorrente na obra de Carter mas ideal ao seu pensamento e imaginário.

## Num reino não tão distante

If you read the tale carefully, the tale tells you more than the writer knows, often much more than they wanted to give away. The tale tells you, in all innocence, what it is the writer thinks is important, who she or he thinks is important and, above all, why. Call it sub-text.

ANGELA CARTER, *Expletives Deleted*

*The Bloody Chamber* converte-se dia a dia na obra mais conhecida de Carter, lida por muitos, estudada por vários. Rushdie considera-a mesmo a melhor das publicadas pela autora e atribui-lhe a maior probabilidade de perdurar (Rushdie 2006: xi). Decerto toda a consideração sobre o conto de fadas pós-moderno, qualquer estudo à evolução do género, até uma mera listagem das produções mais relevantes, tem de incluir pelo menos uma menção ao trabalho de Carter. Porém, o livro não surgiu isolado nem como farol incandescente entre a banalidade, antes ladeado por outros contos de fadas, uns em prosa uns em verso, urdidos por escritoras como Anne Sexton, Tanith Lee, Olga Broumas ou Carol Ann Duffy, numa época em que a designada segunda vaga do feminismo recuperou os contos populares e contos de fadas para lhes desenterrar as vozes silenciadas.

Iniciada mais ou menos na década de sessenta, esta segunda vaga denunciava a contínua subvalorização das mulheres, a ficção que as amarrava a um papel de dependência conquanto participassem cada vez mais no mercado laboral. A dependência jogava-se não apenas na esfera económica mas também na afetiva. Como Carter explica no seu polémico e perspicaz ensaio *The Sadeian Woman – An Exercise in Cultural History* (1979),<sup>52</sup> da primeira decorria a segunda, julgada condição endémica do feminino e flagrantemente disseminada nas múltiplas fantasias amorosas que atestavam a indispensabilidade de um homem para a felicidade da mulher e a sua própria definição enquanto tal. Ambos se apaixonavam não por afinidades de

---

<sup>52</sup> Análise à pornografia e ao modo como os escritos do Marquis de Sade elaboram uma pornografia terrorista capaz de uma perceção crítica sobre a sociedade e informados por uma ideologia não hostil às mulheres, esta obra conectou Carter com o mundo editorial feminista. Makinen traça este percurso em “Angela Carter’s *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality”, explicando ainda como alguma crítica feminista considera os contos de fadas de Carter demasiado restritos a um sexismo conservador. Makinen empenha-se então a contradizer essas leituras. Por outro lado, Susannah Clapp expõe um pouco a posição de Carter quanto ao feminismo no livro *A Card From Angela Carter*, uma pequena biografia informal. Ambos os trabalhos figuram nas Obras citadas.

personalidade mas porque os seus sexos distintos lhes permitiam compatibilidade copulativa. Ademais, ela afirmava-se feminina através da submissão, reiterando assim a masculinidade do parceiro, o qual a reverenciava como uma divindade para demonstrar humildade perante a sua superioridade fálica (SW: 7-8).<sup>53</sup> Foi pois contra tais ficções que a segunda vaga do feminismo se insurgiu, alicerçando-se nas ideias de Simone de Beauvoir, expressas em *Le Deuxième Sexe* (1949), e denunciando a prolongada criação de uma consciência falsa com que se impregnavam as mulheres de modo a convertê-las em dóceis objetos de adoração. Na tentativa de expor essa socialização e de a inverter, analisaram-se e reavaliaram-se diversas componentes culturais, em especial os contos populares e contos de fadas, percecionados como manuais doutrinários para submergir as raparigas na lógica patriarcal (Makinen 1992: 4; Orenstein 2002: 140-141, 144).

De facto, muitos dos contos de fadas popularizados pela imprensa e pelo cinema, e perpetuados na imaginação do grande público nestes formatos, jogam-se entre príncipes valorosos, propensos à aventura e ansiosos por escaparem ao confinamento caseiro, e heroínas inocentes, amiúde vitimadas ou humilhadas para assimilarem certa lição. Além disso, enquanto estes heróis obtêm riquezas, o casamento oferece-se como súmula recompensa para as raparigas, sem dúvida amadas mais pela afamada beleza do que por qualquer vago traço de carácter que possam exhibir (Warner 1995: 276; Orenstein 2002: 141-144; Tatar 2003: 85, 87, 92, 94-95; Zipes 2006: 39, 42). Objetos de desejo, portanto. Contos de fadas sobre a mulher perfeita, determina Carter, provas de que uma existência enquanto objeto de desejo gera um indivíduo definido como sujeito passivo. E uma vida nesse estatuto produz uma morte semelhante: é-se morto (SW: 88).

Sempre no caso passivo. Jamais no ativo. E contudo muitas das velhas histórias possuem narrativas opostas a estes casos, várias personagens contradizem as expectativas da sua condição e quer o enredo quer as personagens revelam-se demasiado mutáveis para lhes atribuir traços ou padrões invariáveis (Tatar 2003: 86-87, 99-101). Aliás, como Carter tão bem sabia, a construção da mulher perfeita sinónimo de passivo objeto de desejo masculino não constitui uma característica do conto popular ou conto de fadas, sendo antes um mito. Um mito irmanado com o da paciência e recetividade, relacionado ainda com o da virginal pureza redentora. Redefinições do eu às quais se pode acrescentar o mito da mãe conciliadora e o da sacerdotisa voz do onírico e da imaginação mas incapaz de representar a razão. A última destas reduções

---

<sup>53</sup> Utilizar-se-á a sigla SW para as referências bibliográficas a *The Sadeian Woman – An Exercise in Cultural History*, cf. Obras citadas. Futuras menções ao título indicarão apenas *The Sadeian Woman*.

simbólicas parecia a Carter a mais insultuosa, mas de qualquer modo pouco pior do que as outras. Todas mitos, disparates consolatórios que negam ao indivíduo a sua complexidade, caráter único e existência social. Afinal, na interpretação de Carter, os mitos trabalham com falsas universalidades de modo a mascarar o real e torná-lo menos doloroso (SW: 4-6). E ela adorava desmontá-los. Clamava até:

(...) I'm in the demythologising business.

I'm interested in myths – though I'm much more interested in folklore – just because they *are* extraordinary lies designed to make people unfree. (Whereas, in fact, folklore is a much more straightforward set of devices for making real life more exciting and is much easier to infiltrate with different kinds of consciousness.) I wrote one antimythic novel in 1977, *The Passion of New Eve* (...) and relaxed into folklore with a book of stories about fairy tales, *The Bloody Chamber*, in 1979. It turned out to be easier to deal with the shifting structures of reality and sexuality by using sets of shifting structures derived from orally transmitted traditional tales. Before that, I used bits and pieces from various mythologies quite casually, because they were to hand. (Carter 1998: 38)

A onnipresença dos mitos no quotidiano, os derivados das mitologias clássicas e os mais ou menos contemporâneos, assegura-lhes a perpetuação através de um constante uso que tanto os propaga como reafirma. Convertidos assim em imagens transversais à sociedade, formam unidades interpretativas e mediadoras de diversos raciocínios, mesmo se de modo inconsciente. Susan Sellers atribui-lhes a dupla capacidade de refletirem as nossas experiências e desenvolverem uma resiliência imutável onde se espelham preconceitos. Confrontá-los implica pois questionar os pressupostos civilizacionais e as ficções que regem as sociedades. Sellers elimina ainda as distinções entre mitos e contos populares e contos de fadas, argumentando que malgrado separados por evoluções distintas os termos se converteram hoje em sinónimos (Sellers 2001: 7-8, 16). Porém, tal equiparação anula-lhes diferenças importantes, pois se todos tendem a ilustrar comportamentos normativos e os mitos muitas vezes se imiscuem nos contos, por outro lado os mitos generalizam enquanto as velhas histórias permitem múltiplas variações.

Espaços permeáveis a várias vidas e verdades, os contos populares e contos de fadas englobam não apenas as vozes e ideias dos seus muitos contadores, passados e futuros, mas também as interpretações dos seus ouvintes e leitores. Formam arenas para a expressão da individualidade. Ou de várias individualidades em simultâneo. E Carter queria demonstrar esta capacidade, expor as velhas histórias como lugares onde ao

mesmo tempo as psiques dos sujeitos se expõem e são construídas (Clapp 2012: 64), se transformam até, pois nem a realidade nem a sexualidade permanecem estáticas, congeladas numa mesma forma através de todos os tempos. Antes mudam, sujeitas a uma infinidade de possíveis metamorfoses, assunto sempre importante para Carter.

## 2.1

### Entre noivos e noivas animais

We lived with, we loved, we married the animals (*Beauty and the Beast*).

ANGELA CARTER, *In Pantoland*

Os contos em *The Bloody Chamber* convocam contos populares, contos de fadas e criaturas do folclore. Primeiro chega o Barba Azul, com as suas fatais paixões sadomasoquistas a decorrerem num castelo gótico pleno de luxúrias mas também perpétuo mausoléu de esposas torturadas, assassinadas e mutiladas. Logo se seguem dois familiares diretos de “A Bela e o Monstro”, fechando-se o ciclo dos felinos com uma pantomímica adaptação de “O Gato das Botas”. Vêm depois os perigosos encantos do Rei dos Elfos, “Branca de Neve” em versão tão brevíssima quanto perturbadora e uma vampira com laivos de Bela Adormecida. Por fim, três narrativas em torno de “O Capuchinho Vermelho” concluem a coletânea.

Como nota Smith, de todas as histórias só “Puss in Boots” possui um título de hipertextualidade autorizada. A hipertextualidade criativa dos restantes implica pois um conhecimento prévio dos hipotextos de modo a perceber a referência (Smith 2007: 36). Aliás, embora as descrições sensuais e prenhes de evocações de um imaginário europeu constituam um interesse em si mesmas, a rica teia alusiva imbuída nos textos de Carter (Simpson 2006: ix, xiv-xv) forma vários níveis de transtextualidades que, quando percecionadas, os abrem a novas significações e permitem compreendê-los melhor.

“The Courtship of Mr Lyon” arquiteta-se sobre os princípios mais conhecidos de “A Bela e o Monstro” de Beaumont, apesar de eliminar os irmãos e irmãs de Bela, votar a família à pobreza ainda antes do nascimento da protagonista provocar a morte da mãe, transferir a ação para território inglês, com referências diretas à capital, e adicionar elementos de modernidade como comboios, carros, táxis ou telefones. De resto, há o episódio da rosa, a subsequente exigência da presença de Bela e a sua estadia com o Monstro enquanto o pai parte para recuperar a riqueza, auxiliado pelos recursos e conhecimentos do fantástico anfitrião. A estranheza desta leonina criatura que caminha

de quatro incomoda Bela, mas de qualquer modo a jovem aprecia os seus dias de tranquilidade e conforto, envolvidos no sereno requinte da casa estilo palladiano, e comove-se com a afeição do Monstro quando se despede para partilhar com o pai uma vida de opulência. Promete regressar, claro, chega até a enviar rosas brancas ao Monstro e muitas vezes conversa com o pai sobre ele, mas o benfeitor começa a parecer-lhe passado, um ente mágico encerrado num sonho finito. Além disso, distraem-na os luxos e prazeres da nova vida citadina; diz o narrador que começam mesmo a torná-la vaidosa e um pouco petulante. Tudo isso se eclipsa, contudo, quando um arranhar da porta lhe relembra o Monstro. Guiada pela fiel spaniel, que antes exibira coleiras de diamantes e de turquesas, Bela regressa à propriedade, agora poeirenta e entristecida, onde encontra o Monstro a definhar. A garantia de que ficará ali a viver com ele, o beijo que lhe pousa nas patas e as lágrimas que lhe verte sobre o rosto, operam a transformação. O Monstro revela-se afinal um homem de cabeleira desgrenhada e nariz partido, semelhante a um pugilista reformado. E enquanto o casal passeia pelo jardim, Carter modifica-lhes os nomes. De Beast e Beauty a Mr e Mrs Lyon (BC: 43-55).<sup>54</sup>

Para ficar com o seu Monstro, Bela afasta-se do pai a quem sempre oferecia a sua devoção, num desvelo e proximidade de algum modo sugestivos dos não resolvidos complexos de Édipo tão gratos às abordagens psicanalíticas. Ademais, renuncia à vida citadina e assume a existência que tivera na casa palladiana, de algum modo convertendo-se também na jovem que o seu benfeitor idealizara. De facto, o conto parece uma versão ou imitação do texto de Beaumont, reafirmando-lhe o enredo e as mensagens (Bacchilega 1997: 91-94, 101), incluindo até um exemplo de intertextualidade na forma de uma hipertextualidade alusiva. No primeiro encontro com o Monstro, o pai francês chama-lhe Monseigneur, nome que o interlocutor rejeita, vociferando ser “la Bête” (Beaumont 2010: 13). Em Carter, o diálogo apresenta-se similar:

‘My good fellow –’ stammered Beauty’s father; but the only response was a renewed roar.

‘Good fellow? I am no good fellow! I am the Beast, and you must call me Beast, while I call you, Thief!’ (BC: 47)

Contudo, a conclusão enfurecida assemelha-se à do Monstro de Villeneuve que exige a morte do pai (Villeneuve 2009: 159) e, assim, ajuda a traír a aparente simplicidade de “The Courtship of Mr Lyon”, onde se escondem outras

---

<sup>54</sup> As referências bibliográficas a *The Bloody Chamber* serão mencionadas através da abreviatura BC e correspondem à edição apresentada nas Obras citadas.

hipertextualidades alusivas. Quando o pai se refugia na propriedade do Monstro, encontra uma refeição à sua espera: sandes de rosbife e whisky, ambas em louça etiquetada – *Come-me, Bebe-me* (BC: 45). Tais instruções relembram as aventuras da Alice de Lewis Carroll. Posteriormente, esta Bela entretém-se com um livro de contos de fadas francês onde os gatos são princesas transformadas (BC: 49), uma clara referência à noiva animal da história de d'Aulnoy intitulada “La Chatte Blanche”. Aliás, através de comparações a narração vai associando a protagonista às noivas animais, primeiro atribuindo-lhe a identidade da imaculada e herbívora Miss Lamb, sacrifício para o carnívoro dono da casa, depois equiparando-lhe o rosto adquirido nos dias de frivolidade à máscara de beleza dos gatos elegantes, dispendiosos e mimados (BC: 48, 52). Neste sentido, o título de Mrs Lyon confirma-lhe a transmutação em noiva animal.

Margaret Atwood relembra que Mr Lyon emerge não apenas por graça da sua Bela, mas pelo amor que devota à jovem e o conduz a renegar a sexualidade bestial e sobredimensionada. Atwood imagina ainda um casal herbívoro (Atwood 2007: 140), porém, e concordando com Bacchilega, essa hipótese parece improvável pois surge contrariada pelo nome de família leonino (Bacchilega 1997: 94). Em todo o caso, a consolidação do casal implica uma dupla conversão: a jovem desenvolve uma faceta animal e o pretendente escorraça parte da sua selvajaria. Ocorre não exatamente um desencantamento mas uma mudança em que ambos parecem convergir para um ponto de equilíbrio. No fundo, metamorfoseiam-se em carnívoros amestrados.

Bela ajuda portanto a resgatar o Monstro e no processo aproxima-se dele. Para isso, demonstra ver além das aparências e vencer a repulsa perante o Outro, revelando-o como semelhante, enquanto exibe altruísmo e humildade ao rejeitar a vida cidadina e, logo, anular as suas vontades. Tudo de acordo com o esperado, tudo dentro da ordem que prescreve a adaptação de Bela à vida e aos desejos do Monstro, ignorando os da jovem. No entanto, como Bacchilega demonstra, as diversas focalizações da narrativa, onde se passa de um olhar externo, que até interpela o leitor, ao do pai, da protagonista e do seu pretendente, expõem a artificialidade do narrador e, sem escamotear a sensação encantatória, denunciam os mecanismos do hipotexto empenhados em imprimir naturalidade a uma iniciação feminina afinal constrangida por possibilidades tão limitadas quanto opressivas (Bacchilega 1997: 91-95, 101). Assim, a classificação dos novos comportamentos de Bela como atos fúteis formam não factos mas opiniões de uma autoridade relativa e a narração revela-se subjetiva pois informada pelo olhar e exigências patriarcais.



Há ainda uma ironia dissimulada na narração que mina o projeto normativo e se vislumbra em certas frases. No já referido passo sobre a sacrificial Miss Lamb e também quando, poucas linhas depois, o narrador se apressa a esclarecer eventuais confusões do leitor, garantindo-lhe que esta Bela tem vontade própria e apenas aceita permanecer com o animalesco anfitrião porque possuía por um sentido de dever de força incomum e porque, além disso, faria tudo pelo adorado pai. Ou quando caracteriza a compra de casacos de pele como uma deliciosa expedição (BC: 48, 52). Ou ainda na conclusão da metamorfose:

(...) it was no longer a lion in her arms but a man, a man with an unkempt mane of hair and, how strange, a broken nose, such as the noses of retired boxers, that gave him a distant, heroic resemblance to the handsomest of all the beasts. (BC: 54-55)

Uma jocosidade ligeira perpassa o tom e a grande besta selvagem transforma-se num eco do bonitão mundano, o herói da arena moderna com a sua faceta de brutamontes. Esta segunda vertente da comparação pode encerrar também um significado mais nefasto: o do monstro humano, salvo em certos delírios românticos por uma Bela paciente, sofredora e dedicada, esse abusador atraente com traços de Barba Azul com que tantas noivas de casamentos arranjados se confrontavam e que ainda hoje múltiplas esposas e companheiras descobrem nos seus parceiros.

Griswold desvaloriza este cortejar do leão. Acha-o demasiado óbvio, sensaborão, desprovido da magia apelativa do conto de Beaumont (Griswold 2004: 182). Todavia, Carter dota a história de ambiências sedutoras e camadas conducentes a diferentes níveis de significação, pelo que proporcionam várias leituras. Uma súplica porém insuficiente para igualar as proezas do inebriante “The Tiger’s Bride”.

Desde logo o título, embora de uma hipertextualidade criativa, atua igualmente como paratexto pois convoca de imediato os contos sobre noivos animais. Podia até pertencer a uma qualquer variante popular, talvez originária num país oriental. Ou então advir dos salões franceses dos séculos XVII e XVIII.

A prosa não exhibe a elegância sucinta de Perrault, contudo adota-lhe a inteligência e incrusta-a num estilo ornado e voluptuoso, repleto de alusões e deslumbramentos, de algum modo remanescente das exuberâncias de Villeneuve. Helen Simpson recorda uma entrevista na qual Carter asseverou que o conto ou as ficções curtas não são minimalistas, antes rococó (Simpson 2006: xix), estilo sem dúvida apropriado às

narrativas presentes em *The Bloody Chamber*, apesar de constituir apenas uma das suas facetas.

Se o enredo de “The Courtship of Mr Lyon” acontece algures na Inglaterra, este desenrola-se no sul italiano, conquanto ambos ocorram no inverno. No entanto, a paisagem nevada funciona aqui como desilusão, traição às expectativas desta nova Bela e do seu pai, russos em demanda do éden secular, terra aromática de frutos e flores, onde o leão se deita com o cordeiro e os dias soalheiros convidam ao ócio. Ao invés, descobrem-se numa cidade de província desolada, áspera e severa, pejada de habitantes rápidos a enganá-los para lhes extorquir dinheiro e outrora palco de bárbaras execuções públicas. Ainda assim, o lugar teria agradado a Bela pois a ausência de casino deveria refrear o vício do pai. Mas todos os visitantes são convidados para uma partida de cartas com *La Bestia*, o senhor da cidade, e o pai perde tudo. A fortuna, os bens, a própria filha que joga numa derradeira tentativa de recuperar as riquezas e ainda adquirir o espólio deste Monstro. Perante a derrota, o pai desespera, fala da sua pérola perdida enquanto cita *Othello*.<sup>55</sup> Nada remedeia (BC: 43, 56-60).

À benévola figura paterna do conto anterior, “The Tiger’s Bride” opõe um pai desprezível, tão fraco quanto ganancioso e que valoriza as mulheres apenas enquanto fontes de rendimento. Não só aposta a filha num jogo de cartas como casou por motivos económicos. De facto, as suas núpcias foram um desses negócios onde se unia um noivo pobre com título nobiliárquico a uma jovem de família abastada mas desprovida de alto estatuto social (BC: 57). Aristocracia e burguesia misturadas, o comércio social de “A Bela e o Monstro” de Beaumont, o que depressa transforma a mãe da protagonista numa outra Bela emparelhada à força com mais um Monstro. Aliás, a protagonista narradora, que por vezes também se dirige ao leitor, explica como a mãe faleceu vítima dos comportamentos do pai: vício do jogo, constantes idas a bordeis, exasperantes arrependimentos (BC: 57). Tais debilidades morais convertem-no num monstro humano mesquinho e irremediável, capaz de consumir as mulheres que o rodeiam se não escaparem a tempo.

Vistos num panorama mais vasto, os desméritos parentais denunciam os hábitos carunchosos de uma sociedade lesta a restringir os comportamentos individuais de modo a perpetuar uma certa ordem e disposta a imolar vidas, muitas delas femininas,

---

<sup>55</sup> Existem também alguns traços de “A Bela e o Monstro” na peça de William Shakespeare. No entanto, os eventos dramatizados não constituem uma antecipação dos descritos no conto de Carter, assumindo mais um carácter de contraste.

para preservar os privilégios de alguns. Semelhante percepção inflaciona mais o desdém desta Bela pelo pai (Bacchilega 1997: 96-98). Contrária portanto ao usual, não lhe nutre qualquer amor ou ternura e refere-se-lhe com ironia, julga-o mesmo um tolo autoiludido (BC: 66). Adeus à jovem sempre pronta a ajudar o pai. Aqui, Carter traça uma mulher que adora cavalos e permanece influenciada pelas narrativas extraordinárias dos contos populares e histórias de terror escutados durante a infância quando a ama tentava assustá-la para lhe domar as traquinices e a rebeldia (BC: 56, 60-62). Estas narrativas unem-se a outras referências, umas óbvias outras dissimuladas e algumas identificadas por Griswold (Griswold 2004: 182-183), que convocam múltiplos aspetos de “A Bela e o Monstro”, ajudam a direccionar o enredo e concorrem para caracterizar a inominada protagonista.

Todas estas se jogam no domínio da hipertextualidade alusiva, embora algumas formem também exemplos de hipertextualidade metaficcional. Logo no início, as gotas de cera a caírem sobre os ombros nus da jovem (BC: 56) evocam as que caem sobre as asas de Cupido quando Psiché quebra a interdição e acende uma vela para desvendar o aspeto do seu amante. As rosas brancas, atípicas para a estação e oferecidas por *La Bestia* (BC: 57, 61), estabelecem uma óbvia relação com a rosa que Bela pede ao pai tanto no texto de Villeneuve como de Beaumont. E associam-se depois a “Branca de Neve” quando este pai solicita à filha uma rosa como sinal de que o perdoo e ela, ao cortá-la, pica o dedo e mancha as pétalas com sangue (BC: 61), prenúncio da fatal rosa dentada apresentada em “The Snow Child” (BC: 106), a Branca de Neve de Carter, e evento talvez indicativo dos malefícios causados pela ordem patriarcal.

Ao transformar o homem-tigre de Sumatra num hipotético devorador de crianças malcomportadas, a ama brinca com o medo pueril de ser comido (BC: 61-62, 74) e transforma a história num conto de aviso, dois aspetos típicos de “O Capuchinho Vermelho”. Em simultâneo, a forma híbrida do homem-tigre agrega-o à caveira cornuda com maxilar humano encontrada pelos camponeses e ao pastor nascido da união da filha do carroceiro com um urso (BC: 62). Nestas insinuações de bestialismo existem noivos animais, esconde-se um erotismo proibido e descobrem-se ecos velados das virgens sacrificadas às grandes bestas totémicas para lhes apaziguar a fome e as honrar, numa tentativa de assegurar boas colheitas. Por outro lado, o medo dos populares perante a caveira e a vergonha patente no secretismo com que as criadas relatam o caso do pastor, evidenciam a noção de pecado inerente às duas situações e marcam-nas como lugares de expressão do Outro, diferente e perigoso se não mesmo demoníaco. Oferece-se pois um

comentário a mais significados de “A Bela e o Monstro”, ou a como se tende a encará-los. Ademais, quando articulada com o final, esta hipertextualidade metaficcional auxilia a compreensão de um dos níveis de leitura do conto.

Gulliver e o Rei dos Elfos (BC: 60, 62) relacionam-se ambos com a paixão por cavalos, ainda que os ventos galopantes do monarca sobrenatural de certo modo reapareçam no *palazzo* deste Monstro (BC: 63, 65, 74) e se conectem com os ventos soltos pelas bruxas na fronteira finlandesa (BC: 70), uma possível menção ao conto “A leste do sol e oeste da lua”. Após entrever as patas de tigre do senhor da cidade, a protagonista intui ainda um pacto entre ele e essas bruxas (BC: 68, 70), convocando assim o hábito de associar os animais com a feitiçaria.

Mistérios vários envolvem *La Bestia*, criam uma sensação de estranheza em parte responsável pela aura plena de perigo e maravilhoso que emana deste fidalgo. Os habitantes parecem tanto temê-lo como admirá-lo. O seu aspeto surge contraditório, oferece-se até extraordinariamente esquisito, pois este homenzarrão, embebido em perfume intenso para camuflar qualquer outro cheiro, cobre-se na totalidade com trajes antiquados, provenientes de uma época anterior à sua reclusão, usa uma peruca de cabelo atado com um lacinho e enverga uma máscara belamente pintada, imitação inquietante de um rosto humano pois a excessiva simetria torna-o antinatural. Quase um corpo de fantasia carnavalesca, este Monstro precisa do valete para lhe interpretar os grunhidos e os traduzir em palavras perceptíveis aos interlocutores (BC: 57-59). Toda a sua figura perturba, algures entre o ridículo e o assustador:

I never saw a man so big look so two-dimensional, in spite of the quaint elegance of The Beast (...). There is a crude clumsiness about his outlines, that are on the ungainly, giant side; and he has an odd air of self-imposed restraint, as if fighting a battle with himself to remain upright when he would far rather drop on all fours. He throws our human aspirations to the godlike sadly awry, poor fellow; only from a distance would you think The Beast not much different from any other man (...). (BC: 58)

No trânsito de um conto para o outro, Carter leva o Monstro de “good fellow” a “poor fellow” e traça-o aqui quer caricato quer grotesco. No entanto, a referência animal preconiza a revelação futura e indicia uma outra natureza mais rude e temível. Faceta aliás depressa vislumbrada pois quando o pai, após perder a filha na partida de cartas, um enredo presente nalgumas variantes de “A Bela e o Monstro” (Bacchilega 1997: 172), lamenta ter jogado a sua pérola, o estranho senhor produz um som temível, entre o rosnido e o rugido, que perturba as chamas das velas e amedronta os russos (BC: 60).

Neste Milorde de fisicalidade desproporcionada reside um Outro sempre um pouco externo à humanidade (Makinen 1992: 10); misturam-se também excessos e ameaças de reminiscências góticas.

Transportada numa carruagem negra puxada por um magnífico cavalo preto, Bela chega ao palácio do Monstro, um delírio em tijolo vermelho isolado da comunidade (BC: 60, 63), dissimilar dos castelos rochosos fixados na memória do grande público mas não menos fascinante. Sem tantos rasgos ocasionais de pesadelo, o onirismo desenha-se num surrealismo gótico, feito de uma loucura que ameaça a desintegração. Características e possibilidades condensadas no passo relativo ao primeiro contacto com a construção:

(...) my frail roses, already faded. I opened the carriage door and tossed the defunct bouquet into the rucked, frost-stiff mud of the road. Suddenly a sharp, freezing wind rose and pelted my face with a dry rice of powdered snow. The mist lifted sufficiently to reveal before me an acreage of half-derelict façades of sheer red brick, the vast man-trap, the megalomaniac citadel of his palazzo. (BC: 63)

Vários elementos góticos se conjugam aqui: morte, sinalizada pelas rosas murchas; desmesuras descritivas que convertem a meteorologia em cúmplice da situação estranha e a empregam para intensificar a ambiência extraordinária; os lugares ocultos por névoa, desvendados de súbito em toda a sua imponência algo demente; as arquiteturas tão grandiosas quanto insanas, os labirintos que aprisionam e ameaçam degradações mentais, início de demências descontroladas; armadilhas preparadas por vilões maléficos. A estes juntar-se-ão a flagrante falta de luz natural no interior do palácio, conducente à fusão entre dia e noite, e a cela preparada para Bela, sem janelas e parcamente iluminada (BC: 65, 67), a lembrar a situação das heroínas encarceradas em castelos góticos.

Tal imagética gera expectativas de horrores ao leitor e permite entrever os modelos interpretativos da protagonista. Esta Bela, habituada a funcionar como mercadoria nas maquinações alheias, percebe-se vítima da ordem patriarcal mas permanece agrilhoadada a esses raciocínios. A moralidade do pai é o único sistema de valores que conhece e aquele que lhe informa a percepção (Bacchilega 1997: 98).

Quando o Monstro pretende olhar-lhe o corpo nunca antes visto por outro homem e depois devolvê-la ao pai, imaculada e acompanhada por um magnífico tesouro, ela ri com descortesia. Recusando, contrapõe uma proposta grosseira: durante um único encontro representará a prostituta, paga com os mesmos valores dados a essas mulheres

ou então sem remuneração, como Milorde decidir, mas sempre num lugar escuro, nua da cinta para baixo, o resto coberto. *La Bestia* chora, lágrimas que ela espera assinalarem vergonha (BC: 64-65, 67-68). Talvez se engane. Em todo o caso, recusa-se a funcionar como objeto de desejo e tenta forçá-lo a exhibir o comportamento monstruoso que a experiência lhe ensinou residir em todos os adstritos a posições de poder (Bacchilega 1997: 98). Esta heroína parece aliás operar sob a assimilação de preceitos semelhantes aos da lição percebida por Carter em Sade: os fortes abusam e exploram os fracos (SW: 164). Deste modo, Bacchilega lê-lhe na resposta a atitude de alguém que se sente insultado pois apenas se entende como o costumam encarar: um objeto percecioneado pelo olhar pornográfico (Bacchilega 1997: 98-99), vinculador dos comportamentos estabelecidos e da falsa universalidade dos mitos (SW: 13, 18-20). De certo modo, o argumento de Bacchilega posiciona a proposta do Monstro como veículo de libertação, oportunidade para a protagonista se desfazer das noções que a acorrentam. No entanto, a situação revela-se mais complexa.

Se Bela atua constrangida pelos efeitos profundos das restrições e falácias sociais, o desejo de Milorde, apresentado a uma jovem obrigada a conviver com ele, afirma-se na verdade perturbador e intrusivo. Além disso, a reação da protagonista, acostumada ao papel de sujeito passivo que, como na partida de cartas, apenas observa a própria vida nos espelhos e a relata, incapaz de a controlar (Schanoes 2009: 12-13), assume um cunho de rebeldia. O gesto constitui uma tentativa de afirmação pessoal dentro dos limites opressores assumidos como única esfera de ação possível.

A mudança para agente ativo implicará o estilhaçar destas fronteiras, algo ainda impensável para a narradora. Por isso, a boneca mecânica replica-lhe as feições (BC: 66). Este autômato criada de quarto e dama de companhia funciona como sua gêmea, metáfora materializada da obediência mecânica imposta à protagonista (Sellers 2001: 118; Atwood 2007: 140). Também por isso o espelho lhe mostra o rosto do pai (BC: 66). Em Beaumont, este artifício destina-se a informar Bela da doença do pai e a impulsionar-lhe o regresso a casa que a faz abandonar o Monstro (Beaumont 2010: 25-26). Carter usa-o para desprover Bela de uma face própria e lhe impor a do mundo patriarcal, representando assim a sua clausura nesses raciocínios (Schanoes 2009: 13). De forma idêntica, o valete desmerece-lhe as ameaças de suicídio e fuga porque ela é uma mulher de honra (BC: 66, 68) e cumprirá o negócio do pai sem provocar oposições irremediáveis. Poderá resistir ao desejo de *La Bestia* mas não desrespeitará as condições acordadas pelo patriarca.

De qualquer modo, devido à imersão neste lugar estranho, através de vislumbres e intuições, Bela vai entendendo o mundo de Milorde com um outro olhar. Nota a perpassar pelo palácio um abandono algo melancólico, pressentido nas portas abertas e vidros partidos a deixarem o vento inundar os espaços, na sala de jantar ocupada pelos cavalos, no mobiliário com a mesma elegância velha do vestuário do Monstro, nos quadros retirados das paredes, virados de modo a ocultar-lhes os rostos (BC: 63, 72), uma recordação enviesada do retrato do príncipe de Villeneuve e uma possível alusão a *The Picture of Dorian Gray*. Subsiste a impressão de um lugar proveniente de outro tempo, a desintegrar-se pouco a pouco, um *palazzo* tornado também reduto do maravilhoso e da magia.

O castelo encantado ocupa uma posição proeminente na tradição de “A Bela e o Monstro” enquanto espaço de deslumbre e Carter não escamoteia essa componente, tecendo alguns fascínios para a cidadela. Há a criada autómato (Griswold 2004: 250) provida de uma caixa de música para coração, os brincos feitos das lágrimas de Milorde convertidas em diamantes, e o fato de montar, de algum modo resgatado à Rússia ou então replicado ao mais ínfimo detalhe, incluindo o botão em falta na manga direita. Ademais, o valete assevera que nada humano habita o palácio pois dispensaram todos os funcionários (BC: 66-68). Semelhante declaração, conjugada com as manifestações extraordinárias, os retratos escondidos, o delicado gingar do valete, o quase exílio do senhor da cidade, os seus pertences fora de moda, patas peludas encimadas por garras e possíveis associações à bruxaria, sugerem a imposição de um qualquer feitiço.

A protagonista, a narrar num tempo ulterior ao dos eventos descritos, relembra como, enquanto cavalgavam para uma isolada margem fluvial, meditava sobre o seu estatuto de propriedade, uma imitação de vida em muito similar à da boneca mecânica (BC: 70). Esta claridade de raciocínio precipita a mudança, ainda mais acelerada pela revelação da natureza animal de Milorde.

A great, feline, tawny shape whose pelt was barred with a savage geometry of bars  
the colour of burned wood. His doomed, heavy head, so terrible he must hide it.  
How subtle the muscles, how profound the tread. The annihilating vehemence of his  
eyes, like twin suns.

I felt my breast ripped apart as if I suffered a marvellous wound. (BC: 71)

Ver o Monstro a caminhar nas quatro patas choca a Bela de “The Courtship of Mr Lyon”, também alienada pela corporalidade magnífica do leão, tão inumana quanto triste, no todo demasiado estranha e contrária à sua para a tocar por iniciativa própria.

Só no fim ultrapassa a repulsa (BC: 47, 50-51, 54). Contudo, o tigre encanta a segunda Bela, sem dúvida cativada pelo magnífico Outro isento de humanidade e até algo divino. Inebriada, observada pelos cavalos, desnuda-se enfim (BC: 71-72). Fá-lo não coagida por qualquer proposta ou desejo alheio, antes por vontade própria. E não atua por mera reação contra os moldes instituídos. Uma afirmação de individualidade, portanto, não refreada por normas comportamentais ou outro tipo de limites. E o momento fulcral a partir do qual a transformação se torna irreversível.

De regresso ao *palazzo*, Bela observa o pai sorrir à fortuna recuperada (BC: 72-73). À semelhança dos príncipes de Villeneuve e Beaumont, *La Bestia* tornou o pai num homem rico. Mas quando Bela volta a encarar o espelho, o rosto do pai desapareceu. Vê apenas a sua própria face, já não igual à da boneca autómato (BC: 73) pois libertou-se da opressão, dos trâmites com que outros lhe regiam a vida, dos moldes mentais que lhe impunham, e pela primeira vez olha-se como de facto é (Bacchilega 1997: 99; Schanoes 2009: 13-14). Embora possa regressar a casa mal o deseje, Bela decide ficar. Irmanada com as bestas através das crenças religiosas que negam alma tanto aos animais como às mulheres, Bela sabe-se próxima do fidalgo. E também do valete, cuja natureza símia em breve se revela (BC: 70, 74), um elemento de hipertextualidade alusiva à narrativa de Villeneuve, reforçada por uma semelhança em espelho. Os macacos de Villeneuve precisam dos papagaios para se exprimirem; o macaco de Carter traduz em palavras a voz do tigre.

Depois de a vestir com as suas próprias roupas, Bela enviará ao pai a criada mecânica para desempenhar o papel de filha submissa (BC: 73). A este ato de rebeldia (Sellers 2001: 118) soma-se o de definição final, a prova da desmitologização das ficções que a governavam, agora desfeitas em estilhaços. Enfim agente ativo da sua própria narrativa, a protagonista coloca os brincos de diamantes e vai nua ao encontro do Monstro (BC: 74), despida da função de filha e de objeto de desejo (Atwood 2007: 140). Descobre-o assim, também ele desprovido dos artifícios carnavalescos com que se cobria e sem perfume algum para lhe encobrir o odor a urina (BC: 74). Dois seres em empatia. Potenciais parceiros:

Nursery fears made flesh and sinew; earliest and most archaic of fears, fear of devourment. The beast and his carnivorous bed of bone and I, white, shaking, raw, approaching him as if offering, in myself, the key to a peaceable kingdom in which his appetite need not be my extinction.



He went still as stone. He was far more frightened of me than I was of him. (BC: 74-75)<sup>56</sup>

No conto anterior, Bela notara a diferença do leão mas também o medo deste em relação aos humanos. Em “The Tiger’s Bride” o medo ressurgiu, porventura estimulado pelo receio de uma possível brutalidade humana, em si mesma monstruosa e capaz de vastas crueldades pois dotada de racionalidade. Afinal, Milorde distanciou-se da cidade e empenhou-se em ocultar a sua natureza animal. Todavia, o receio do tigre perante Bela pode derivar de outros motivos.

Se pensados além da superficialidade, os libertinos de Sade revelam-se prisioneiros dos seus próprios jogos. O prazer que arrancam ao massacrarem o parceiro reveste-se de uma efemeridade excessiva; obtido, logo perdido. E atingi-lo torna-se cada vez mais difícil. Mas o libertino não logra o orgasmo de outro modo e portanto o amor ameaça-o, faz-se fonte de chacina pois anularia a oposição entre comer ou ser comido, entre carnívoros e herbívoros. Além disso, travaria o abuso dos fracos, não aniquilaria o parceiro sexual, critério considerado essencial ao prazer libertino, e destruiria a prevalência do poder. O amor permitiria a emancipação dos oprimidos (SW: 164-167, 171-172, 175-176). Desta forma, Atwood interpreta o medo do tigre como manifestação dos receios que enclausuram os libertinos e os impedem de aceitar o amor, estabelecido apenas em liberdade e entre parceiros iguais (Atwood 2007: 141-142). Ou talvez ele a tema despreparada. O tigre admite apenas um pacto recíproco no qual o cordeiro corre ao seu lado em vez de supor que o tigre se deitará com ele (BC: 71), algo impossível se Bela conservasse ainda algum elo às normativas sociais que lhe impunham o papel de propriedade e de vítima. Porém, ela apresenta-se livre.

O tigre procura-lhe o odor de qualquer vestígio de medo mas nada encontra (BC: 75). Isenta dos artifícios que a civilidade lhe ensinara a valorizar, não restrita por eles, a protagonista encara o Monstro sem receios (Sellers 2001: 120), antes provida de ousadia e da sua própria sexualidade. Seja qual for a origem do medo do tigre, a heroína chega conciliadora. Propõe-se aliás destruir as relações de poder aniquilador, essenciais aos libertinos e às normativas patriarcais. Em substituição, construiria um mundo onde os herbívoros conviveriam em paz com os carnívoros. Em vez do menino bíblico a conduzir o novilho e o leão (Bíblia sagrada, Isaías 11.6), haveria Bela a liderar um reino

---

<sup>56</sup> Em *The Meanings of “Beauty and the Beast”: a handbook*, cf. Obras citadas, Griswold relembra os quadros de Edward Hick a propósito deste “peaceable kingdom”. Aliás, existe uma certa relação entre o reino messiânico descrito no livro de Isaías e as Belas e os Monstros de Carter, pois da ideia do leopardo deitado ao lado do cabrito (Bíblia sagrada, Isaías 11.6) parece derivar a expressão do tigre e do cordeiro.

onde a força de uns não tem de explorar nem consumir os mais débeis. Uma hipótese conforme às inversões travessas de Carter pois por um lado atribui importância à figura feminina, como se reabilitasse Eva e a tornasse positivamente messiânica, e por outro adjudica o lugar do menino, representante da pureza anódica, a uma figura de sexualidade desinibida.

Sentindo a jovem pronta, o Monstro aproxima-se, o seu ronronar amplificado a estremecer o palácio, a língua abrasiva a desvendar a verdadeira pele desta Bela: uma magnífica pelagem. Os brincos convertem-se de novo em água. Termina a metamorfose (BC: 75). A noiva do tigre é ela própria uma noiva animal.

O convívio com o Monstro, incluindo a revelação da forma animal em toda a sua sensualidade, permitem à protagonista escapar a um estatuto de carne utilizada em diversas transações, retirar as várias máscaras e assumir-se enquanto Outro de natureza diferente e bravia, condição sugerida ao longo da narrativa quer pela rebeldia durante a infância (Makinen 1992: 10; Bacchilega 1997: 98-100), que a convertia numa coisinha selvagem (BC: 61), quer pelo gargalhar estridente, considerado incorreto para uma dama (BC: 65). Ademais, o fascínio por cavalos preconizava já a sua afinidade com a animalidade, porventura até os desejos de bestialismo para os quais se oferece quando se apresenta nua ao tigre.

Considerando como a descrição do tigre lhe insinua um aspeto algo divino, este bestialismo invoca também as relações com amantes animais da mitologia greco-romana, enquanto a transformação de Bela em noiva animal se poderia inserir nas *Metamorfoses* de Ovídeo. Ao mesmo tempo, o percurso da heroína assemelha-se ao descrito por Campbell para os heróis mitológicos.<sup>57</sup> O desfecho do jogo de cartas convoca-a à aventura. Forçada a empreender a demanda, a jovem vê-se separada do seu mundo quotidiano e atravessa o portal para o reino desconhecido do *palazzo*. Aí se confronta com a realidade de *La Bestia*, servindo-lhe como teste a proposta de Milorde e como ritual iniciático a descoberta do tigre e a desnudação consequente. Morre assim o antigo eu, o que penetrara a cidadela por imposição alheia, e renasce, ou ressurge, a mulher independente, apta para o novo estatuto de agente ativo. Completos os seus ritos de passagem, Bela retorna não à sociedade a que fora removida mas a si mesma, à sua

---

<sup>57</sup> A Bela descrita em “The Courtship of Mr Lyon” percorre o seu próprio rito de passagem, em geral coincidente com os que se poderiam traçar para as protagonistas de Villeneuve e Beaumont. Chamadas à aventura pelo incidente da rosa, estas três Belas partem para a demanda e atravessam o portal ao entrarem nos castelos/casas dos Monstros. Os regressos às casas paternas testam-nas mas ultrapassam os rituais iniciáticos ao reanimarem os noivos. Renascem pois como suas esposas e assim regressam às sociedades das quais estavam apartadas. No processo, reintroduzem também os maridos nas comunidades respetivas.

verdadeira identidade outrora disfarçada e reprimida pela ordem patriarcal e pelos comportamentos instituídos.

O renascer providencia-lhe um novo corpo, requintadamente erótico, mais conforme à sua natureza e sinónimo de liberdade conquanto possa formar uma outra máscara, uma forma benigna de lhe ocultar a totalidade. Em todo o caso, ao contrário do Monstro incapaz de comunicação falada, a protagonista na forma de tigre preserva o domínio da linguagem pois produz toda a narração da história. A sua humanidade mantém-se intacta (Bacchilega 1997: 96, 100; Rushdie 2006: xii). Por isso, apesar de se desconhecer se, à semelhança de outras noivas animais, esta Bela consegue trocar de forma quando o deseja e portanto exprimir a plenitude da sua verdade, ainda assim a conjugação do animal e da fala indiciam um conhecimento harmonioso do reino selvagem e do reino civilizado.

Bela interiorizou o seu lado animal e deixou de o temer ou constranger, mas não como prescrevem as leituras psicanalíticas. Em “The Tiger’s Bride” prevalece o princípio do prazer (Bacchilega 1997: 99-100), expondo-se primeiro os malefícios de domesticar o id e libertando-o de seguida para lhe permitir uma saudável expressão.

O conto encerra em apoteose, tão inesperado quanto glorioso. Como Bacchilega afirma, Carter não traição o desejo de Bela nem despreza o Monstro, tão pouco incorre em raciocínios simplistas. A sexualidade expressa tanto evoca uma proximidade entre animais e deuses como rejeita a demonização do prazer carnal. E no entanto transcende essas interpretações. De modo análogo, recusa cingir-se a dicotomias de humanidade oposta a animalidade ou de escolha entre um corpo naturalista, sinónimo de pureza primitiva, e um objetivado, transformado apenas em fonte de prazer. Antes advoga a expressão da subjetividade individual, despida de artifícios e falsidades, o triunfo do eu agente ativo, livre das mentiras e opressões sociais. Uma conquista difícil, contudo, obtida através de trabalho árduo e cuja beleza só os iniciados percebem, situação verificável no caso da nova pelagem de Bela (Bacchilega 1997: 99-100) pois, para a percepção da maioria, a recuperada individualidade da protagonista coloca-a na posição do Outro inquietante, destabilizador e até perigoso.

Acresce que esta forma libertadora, possível novo disfarce, deriva da atuação do Monstro e parece constituir uma de duas hipóteses únicas: regressar à sociedade patriarcal simbolizada pelo pai ou expressar os desejos próprios no mundo de *La Bestia* que, malgrado os eventos posteriores, iniciou a história em conluio com o patriarca. Carter não pretende desvalorizar o glorioso carnivorismo desta Bela nem argumentar

que tal vertente feminina deriva de uma adaptação ao mundo masculino. Não se trata aqui da Juliette de Sade, a mulher livre num mundo opressivo que para preservar a sua independência e não sofrer se converte num monstro causador de sofrimento (SW: 30, 90). Carter explora as várias heterossexualidades femininas sem condenar qualquer uma delas (Makinen 1992: 12-13; Simpson 2006: viii), porém também pondera os contextos em que estas se inserem. E se “The Tiger’s Bride” é uma das várias instâncias nas quais as metamorfoses geradas por Carter permitem ultrapassar os obstáculos impostos por diferenças várias (Warner 1995: 194) e o casal se descobre afinal igual e apto a um relacionamento heterossexual onde nenhum dos parceiros domina (Atwood 2007: 142), a harmonia consegue-se por conversão a uma mesma forma. Esta Bela talvez ajude a destruir a opressão do poder mas não erige um novo reino messiânico onde herbívoros e carnívoros convivem em paz, nem onde os cordeiros correm com os tigres. O seu mundo é feito de tigres auxiliados por um símio.

Carter tece duas Belas em oposição: uma semelhante à dos textos tradicionais, obediente e virginal, a outra a tencionar contradizê-los, bravia e disposta a resistir, até mesmo a tentar construir uma nova ordem não fundamentada na opressão dos indivíduos de modo a conservá-los confinados dentro dos limites estabelecidos pelo poder. A cada uma corresponde um Monstro diferente. À inicial, o enfeitado gentil que, sendo resgatado por ela, lhe eleva o estatuto social; à outra, a besta totémica que a resgata e lhe permite expressar livremente a sexualidade. No entanto, embora Milorde possua uma fortuna sem dúvida suficiente para cumprir a habitual função de enriquecer o pai da jovem, a realidade do novo casal permanece desconhecida. Aliás, a ascensão social desta Bela russa parece improvável pois ao se metamorfosear em tigre embrenha-se por completo num mundo considerado anómalo pela sociedade. O Outro apenas perde a estranheza e se revela próximo dentro do microcosmos do *palazzo*.

Todavia, nenhum dos contos ostraciza o Outro, antes encontra-lhe soluções distintas. E se o primeiro se assemelha mais a uma imitação do texto de Beaumont, as estratégias narrativas minam-lhe a simplicidade e denunciam os artifícios do hipotexto. Por seu turno, o segundo convoca elementos do conto de fadas e transforma-os sem porém produzir um final pacífico. Ambos afirmam a magia da transmutação e contradizem as verdades que expressam, espelhando a parca variedade de caminhos possíveis para as mulheres numa realidade patriarcal que as força a uma posição extremada, ou parte da ordem normativa ou contra ela (Bacchilega 1997: 91, 101-102).

E mesmo quando a conclusão louva os desejos femininos, estas Belas continuam restritas a esferas masculinas.

O enredo dos exemplos mais diretos de “A Bela e o Monstro” afirma-se sempre problemático porque cresce sobre um alicerce de violência. Independentemente do desfecho ou da maior simpatia e respeito do Monstro, a história clássica parte do confinamento indesejado da protagonista, quer ela se ofereça para o aprisionamento ou apenas não o conteste. Carter compreende esta prerrogativa e o conflito por ela gerado, dramatizando-os na conjugação de “The Courtship of Mr Lyon” e “The Tiger’s Bride”. As duas histórias convocam diversos aspetos desta variante de contos, considerada na sua vasta amplitude significativa, e recorrem a uma miríade de interpretações para validarem as proezas encantatórias do tema e lhe questionarem tanto as falácias quanto as ambiguidades. Os resultados apresentam-se assim inebriantes e multifacetados.

## 2.2

### Outros parceiros animais

The wolf consumes Red Riding Hood; what else can you expect if you talk to strange men, comments Perrault briskly. Let’s not bother our heads with the mysteries of sado-masochistic attraction.

ANGELA CARTER, *The Fairy Tales of Charles Perrault*

Arquitetadas sobre os vários aspetos de “O Capuchinho Vermelho, as três narrativas finais prolongam também a interação de Carter com “A Bela e o Monstro”, desenvolvendo outras belezas e monstruosidades. Ao mesmo tempo, inscrevem-se numa aceção mais habitual do gótico, com cenários nórdicos plenos de florestas e edifícios rochosos.

“The Werewolf” decorre num país frio, porventura germânico, de florestas repletas de animais perigosos e povoado por habitantes impiedosos, prenhes de superstições e convencidos que o diabo lhes visita os cemitérios e é auxiliado por diversas bruxas escondidas entre a população. Encontram aliás múltiplas provas para sustentar as suas crenças e à mínima sugestão de feitiçaria apreendem a mulher suspeita e inspecionam-lhe o corpo à procura das marcas do diabo, do mamilo extra por onde se alimentam os seus familiares demoníacos. Depressa o descobrem e então lapidam-na (BC: 126). Tudo isto relatado por um narrador externo, talvez o mesmo de “The

Courtship of Mr Lyon”, no estilo irónico e pleno de alusões tão característico de Carter e capaz de simultaneamente embrenhar o leitor em certa ambiência e a desmistificar.

Começa então a história da filha primorosa que leva bolos de aveia à avó e no caminho encontra um gigantesco lobo. Mas esta filha de um caçador não tem medo e usa a faca do pai para cortar uma das patas dianteiras do lobo que assim foge, o nevão a ocultar-lhe o percurso. A criança guarda a pata e prossegue para casa da avó onde esta agoniza, vítima de um febrão. Na tentativa de aliviar os tormentos da velha, a rapariga descobre a pata do lobo convertida em mão, num dedo uma aliança noutra uma verruga. É a mão da avó. A criança benze-se e grita para atrair os vizinhos que depressa identificam a verruga como um mamilo de bruxa. A mulher é apedrejada até à morte. A criança ocupa a casa da avó e prospera (BC: 127-128).

Embora a avó lupina provoque a recordação quer dos relatos de licantropia dos séculos XVI e XVII quer dos julgamentos de supostos lobisomens, estabelece-se a versão dos Grimm como hipotexto preferencial a partir da menção ao caçador (Bacchilega 1997: 61), à morte por lapidação e aos contornos demoníacos do lobo/lobisomem. Aliás, apresenta-se uma criança com a moral da velha história já interiorizada, pois não se desvia do caminho nem fala com estranhos, antes ataca-os como uma menina bem ensinada e autossuficiente. De facto, esta Capuchinho vestida com uma fina pele de ovelha (BC: 127) obedece não apenas à mãe mas também à sociedade em que se insere e assim ajuda a destruir a avó. Ao contrário do descrito por Perrault, exclui-se aqui qualquer sedução lupina. A componente aliciante reside no ganho monetário.

Se a retórica narrativa indicia alguma obsessão e fanatismo inerentes às práticas populares, Bacchilega argumenta que estas gentes matam para adquirirem algum controlo sobre aquilo que não compreendem. Inseridos num contexto de violência, não dissimilar da ruralidade francesa dos séculos XVII e XVIII, os camponeses temem os lobos e utilizam os lobisomens como bode expiatório. Neste sentido, o extermínio da avó, justificado como destruição do mal, reitera as crenças populares. Contudo, o carácter economicista da última frase complica a vitória da rapariga sobre a avó pois dota-a de implicações interesseiras que questionam a validade de aniquilar a anciã e as suas hipotéticas conotações com o diabo. O anjo caído revela-se na verdade uma mera projeção institucional dos nossos medos e desejos (Bacchilega 1997: 60-62), uma forma validada pela sociedade para justificar atitudes e desmerecer culpas.

Silva lê em “The Werewolf” uma transmissão de fertilidade da avó para a neta, uma passagem de testemunho ou de pelagem (Silva 2011: 229). No entanto, tal interpretação assemelha-se demasiado benigna para a brutalidade perpetrada no conto. Ocorre sem dúvida uma maturação, pois a jovem parece suficientemente crescida para abandonar a casa parental e transferir-se para a habitação da defunta. Talvez haja até uma outra herança transmitida e a criança se converta em bruxa, uma alusão às variantes onde figuram agulhas e alfinetes pois estes possuem relações com a feitiçaria. Ou talvez a menina seja apenas uma humana astuta, evocativa das personagens trapaceiras. Afinal, sobre o futuro sabe-se apenas que a rapariga prosperou. Em todo o caso, e concordando com Bacchilega, esta Capuchinho com pele de ovelha não assimila a matriarca como acontecia em “O Conto da Avó”. Pelo contrário, separa-se dela numa atitude análoga à ferocidade do lobo (Bacchilega 1997: 61). Em vez de lhe beber o sangue; derrama-o. E não lhe come a carne; corta-a. A aceitação do Outro surge aqui substituída pelo seu assassinio, enquanto a criança se demonstra como mulher ativa que medra nos pressupostos da sociedade na qual se integra.

Atwood encara esta resiliência sem ecos de agente passivo como sinal de que as boas meninas não derivam apenas de jovens autossacrificais e aptas ao papel de vítima. Numa realidade árdua, bastaria reconhecerem o perigo, enfrentarem o medo e defenderem-se (Atwood 2007: 145). O conto comporta sem dúvida esta interpretação, conquanto ao mesmo tempo se empenhe em revelar-lhe a opressão, pois a competência desta Capuchinho, em perfeito conluio com o poder local, transforma-a numa fonte de sofrimento. Uma Juliette, portanto. Um monstro humano.

A semelhante perspectiva negativa, ou sarcasticamente positiva, opõe-se a estranha ternura de “Wolf-Alice” onde uma criança criada por lobos é resgata pelos mesmos caçadores que lhe mataram a lupina mãe adotiva. Apesar de as freiras que a acolhem lhe conseguirem ensinar alguns truques e noções básicas de higiene, a menina permanece demasiado selvagem para habitar o convento. Entregam-na assim ao Duque, um híbrido entre lobisomem, vampiro e humano, uma criatura noturna e necrófila cuja imagem não aparece nos espelhos. Enquanto o aristocrata rouba cadáveres ao cemitério e os come, Wolf-Alice entra num período maturativo. Tem a sua menarca, compreende que a imagem no espelho é um reflexo seu e veste-se por iniciativa própria, envergando o vestido de noiva de uma das vítimas do Duque. Quando o viúvo desta mulher se mune de balas de prata e alveja o fidalgo, Wolf-Alice lambe-lhe carinhosamente as feridas e o

rosto coberto de sangue e imundície. No espelho vê-se agora a imagem do Duque (BC: 140-149).

Existem por aqui ecos de Rômulo e Remo amamentados por uma loba, do poema medieval “De puella a lupellis seruata” e dos vários registos contemporâneos de crianças criadas por lobos (Bacchilega 1997: 65). O nome da protagonista e a relevância do espelho convocam ainda a obra de Carroll (Schannoos 2009: 10-11; Schanoes 2012: 30-32).<sup>58</sup> E o espelho pode até recordar o utilizado pela madrastra em “Branca de Neve”. Tais exemplos de hipertextualidade alusiva permitem não só convocar os hipotextos em questão e as respetivas significações apensas, mas também utilizar o enredo para lhes produzir comentários, traçando pois alguns laivos de metatextualidade capazes de atribuírem uma dupla função às transtextualidades apresentadas.

Em simultâneo, este último conto da coletânea recupera elementos do primeiro pois em ambos figuram espelhos importantes e a câmara sangrenta deste Duque, embora suja e desprovida de grandiosidade macabra, assemelha-se à desse Barba Azul inicial. De modo análogo, há aqui uma jovem retirada à proteção materna, apresentada num vestido branco, e a viver com um aristocrata monstruoso (Schanoes 2009: 12; Atwood 2007: 146). O próprio castelo inscreve-se num gótico similar, ainda que substitua o luxo por decrepitude e adicione elementos do folclore relacionado com vampiros e lobisomens, aos quais se somam a ênfase nas ambiências noturnas e a recorrência dos cemitérios. Desaparecem pois os contornos sexuais do Barba Azul, mas acentua-se o trânsito entre vida e morte, humano e monstruoso.

Selvagem, impossível de restringir, a deslocar-se de quatro e sem noção temporal, Wolf-Alice apenas manifesta alguma humanidade porque de facto não é um lobo. No convento ensinam-lhe alguns rudimentos de civilidade, suficientes para cuidar da sua limpeza e mais tarde tentar manter algum asseio na propriedade do Duque, porém falham em domá-la (BC: 140-141, 143). Esta criança de uma inocência inteligente rejeita os pressupostos sociais e assevera o direito a, por experiências várias, aprender sozinha a conhecer este novo mundo, adquirindo ainda alguma consciência do eu, momento assinalado simbolicamente pela compreensão do espelho (Atwood 2007: 147; Schanoes 2009: 10-12; Schanoes 2012: 31-32).

Transformado em eco do espelho da madrastra, que só considera Branca de Neve uma rival quando a criança já cresceu um pouco (Grimm 2012 – 1: 414), o espelho

---

<sup>58</sup> Para uma análise detalhada às ligações entre os contos de fadas de Carter e o livro de Carroll, consultar os dois ensaios de Veronica L. Schanoes presentes nas Obras citadas.



indica aqui maturação. Não de forma inocente, porém, pois este evento de afirmação de uma certa humanidade situa-se algures após as primeiras menstruações e prossegue de imediato para o episódio do vestido de noiva, símbolo quer de pureza quer de disponibilidade sexual. Assim, o conto não só sugere uma relação entre humanidade e sexualidade (Schanoes 2012: 30-32), como assevera a necessidade desta última para a construção do humano.

Enquanto Wolf-Alice descobre a realidade em que agora se insere, o aristocrata dedica-se aos seus ritos canibais, possível hipertextualidade alusiva às variantes em que a Capuchinho bebe o sangue da avó e lhe come a carne. De modo idêntico, dado esta figura, algo patética algo trágica, vogar na indefinição entre o humano e o animal, convocam-se as associações da licantria à feitiçaria e as crenças na existência de lobisomens. Ademais, o narrador assevera que este ente passou para o outro lado do espelho (BC: 142), uma clara referência aos textos de Carroll e insinuação de uma natureza ao contrário. Perante a voracidade antinatural, parasitária e danosa do Duque, viver do lado errado do espelho, como argumenta Veronica L. Schanoes, torna-se sinónimo de monstrosidade (Schanoes 2009: 10; Schanoes 2012: 31), estatuto esse revertido por Wolf-Alice.

Alvejado com uma bala de prata, o aristocrata tem de adotar a posição bípede e correr em fuga como melhor conseguir (BC: 148). O incidente força-o pois a relembrar uns resquícios de humanidade, e acentua-lhe a disparidade:

Poor, wounded thing... locked half and half between such strange states, an aborted transformation, an incomplete mystery, now he lies writhing on his black bed in the room like a Mycenaean tomb, howls like a wolf with its foot in a trap or a woman in labour, and bleeds. (BC: 148)

Sangue de novo. Não menstrual, nem sequer feminino, contudo igualmente iniciático pois precipita a mudança. Após Wolf-Alice lhe lamber as feridas e limpar o rosto, feita parte humana parte animal, um pouco mãe um pouco criança, este Duque que se comporta como lobo e homem, criança e parturiente (Schanoes 2012: 32-33, 35), descobre-se renascido, o seu reflexo agora presente no espelho. A jovem canta a embalar-lo.

O desfecho atribui humanidade ao estranho par e a rapariga não apenas ressuscita o homem como ainda adquire voz própria. Ela é a menina selvagem dos casos de crianças criadas por lobos, a inversão da apologia batismal e virginal do poema medieval, o herói prefigurado na ideia de Rómulo e Remo mas aqui com a função de

salvar, ou reabilitar, uma vida sinónimo de diferença (Bacchilega 1997: 65, 164). Ao aceitar o Outro, esta mulher em crescimento, ela mesma representação do Outro, redefine o seu estatuto e o do fidalgo, provocando uma metamorfose.

As transmutações assumem uma relevância inequívoca em *The Bloody Chamber* e Simpson frisa-lhes a capacidade de asseverar a mutabilidade humana, a potencialidade de alteração e reconstrução, um aspeto crucial para Carter (Simpson 2006: xii). O final de “Wolf-Alice” insere-se nesta idiossincrasia. Alarga o conceito de humanidade, torna-o passível de abranger indivíduos limítrofes, e portanto produz uma câmara sangrenta povoada e díspar da de Barba Azul (Bacchilega 1997: 65) pois não opressiva nem irrevogavelmente destrutiva.

Por outro lado, Atwood relembra como esta transformação convoca quer o tigre a lamber a pele da sua noiva<sup>59</sup> quer o amor de Bela a desencantar Mr Lyon, mesmo se Wolf-Alice recorre a um amor maternal, não sexual. Ao mesmo tempo, encontra nos atos da protagonista um reflexo quase caricatural da princesa a beijar o sapo<sup>60</sup> (Atwood 2007: 147). E de facto fundem-se na jovem aspetos de Bela e de Monstro.

Enquanto criança criada por lobos, habituada ao reino selvagem, Wolf-Alice possui elos fortes com a animalidade e assim se faz pequeno Monstro, confuso e curioso. Como mulher menstruada, a reproduzir o papel da sua lupina mãe adotiva (Schanoes 2012: 32), revela-se uma Bela que resgata e dá vida, que quebra o feitiço e permite recuperar o corpo humano. Ademais, esta Capuchinho com trejeitos de lobo efetua o percurso inverso à menina de “O Conto da Avó” porque tem agora de se acostumar ao reino civilizado e conjugar melhor os dois conhecimentos.

Onde “The Werewolf” ostenta um Monstro em pele de Bela, membro exemplar da sua sociedade, “Wolf-Alice” apresenta uma união ainda instável de Bela e Monstro, mulher inquietante para a comunidade que habita mas de uma humanidade mais positiva do que a outra e em quem se articulam maternidade e sexualidade. Conjugados, os contos estabelecem diálogos com variados hipotextos, prolongam o uso das temáticas de “A Bela e o Monstro” e proporcionam diversas abordagens aos meandros de “O

---

<sup>59</sup> A cena relembra também a conclusão de “The Lady of the House of Love” onde a vampira pica o dedo e o jovem lhe lambe a ferida. Ao consumir-lhe o sangue, em vez de propulsionar uma das metamorfoses benéficas descritas em “The Tiger’s Bride” e “Wolf-Alice”, o jovem mata-a.

<sup>60</sup> Atwood convoca a história na sua versão popularizada e fixada na imaginação do grande público. A constante propagação desta pela comunicação social, a publicidade e o cinema, ajudou a suplantir o texto dos Grimm, pelo que muitos desconhecem o violento desencantamento de “O Rei dos Sapos, ou Henrique-de-Ferro”.

Capuchinho Vermelho”. Um jogo de intertextualidades e significações também patente em “The Company of Wolves”.

Ladeada por “The Werewolf” e “Wolf-Alice”, a história inicia-se com um prólogo encantatório e evocativo, a funcionar como súplica do conto prévio, prenúncio do seguinte e gerador quer de ambiência quer de pressupostos. De novo, como Bacchilega reconhece, começa-se com a descrição das crenças populares. Desapareceu contudo a narração irónica e distanciada. Quem conta atribuiu factualidade aos eventos e integra a comunidade em causa, recorrendo ao discurso para tanto tornar o leitor cúmplice como o inserir neste mundo e lhe imprimir o papel de potencial vítima (Bacchilega 1997: 62). Há aliás no preâmbulo um cunho de conto de aviso, aliado a novas referências folclóricas que expandem as possibilidades interpretativas dos enredos lupinos.

Estabelece-se o lobo como carnívoro encarnado, magro no inverno por escassez de alimento, o seu uivo a antecipar os tormentos que a presa sofrerá, um cântico ameaçador embora também revestido de melancolia, motivo pelo qual no olhar intimidador se entrevê por vezes um desejo de morte. Mas o lobo não consegue acabar com a própria angústia, precisa de ajuda externa, e permanece irredimível, irracional, convertido portanto na mais perigosa das criaturas, mais até do que as bruxas que prendem as suas vítimas em gaiolas de ferro e as engordam para servirem de repasto num festim canibal (BC: 129-130). A esta hipertextualidade alusiva a “Hänsel e Gretel” une-se a referente a “The Werewolf” pois todas as crianças desta região montanhosa e florestal se deslocam sempre acompanhadas por uma faca. Os lobos abundam e a floresta é perigosa (BC: 129-131), algo mágica até. E algo gótica:

Step between the portals of the great pines where the shaggy branches tangle about you, trapping the unwary traveller in nets as if the vegetation itself were in plot with the wolves who live there, as though the wicked trees go fishing on behalf of their friends – step (...) with the greatest trepidation and infinite precautions, for if you stray from the path for one instant, the wolves will eat you. They are gray as famine, they are as unkind as plague. (BC: 130)

De novo a insinuação de loucura e maldade, capaz de esquartejar a ordem social e desintegrá-la, conquanto o surrealismo plúmbeo de “The Tiger’s Bride” surja substituído por lugubridade e anteceda os cenários necrófilos e algo românticos de “Wolf-Alice” com um espaço-armadilha de perigosidade imediata para os ainda vivos. Um local regido pela transgressão e só mitigável pela observação rígida das regras. Tal ênfase na necessidade de obedecer a determinados preceitos relembra não apenas a

tendência dos textos góticos para se concluírem com a validação das normas vigentes mas também a moralidade implícita na versão dos Grimm de “O Capuchinho Vermelho”. Ademais, o passo sugere de novo a ligação da feitiçaria e da licantropia, corroborada pelos múltiplos casos de lobisomens.

Introduzem-se então três situações, elas próprias com algumas instâncias de hipertextualidade. Primeiro, a do caçador que capturou um grande lobo assassino, o matou e esquartejou, descobrindo-se afinal com um conjunto de membros humanos. História análoga à do conto anterior até no pormenor da criança cujo alarido alerta os vizinhos que escorraçam o lobo. Esta menina, assevera a narração, parecia uma ovelha mas revela-se de um outro tipo de natureza (BC: 130-131), observação a servir de comentário às atitudes da outra Capuchinho e, logo, exemplo de hipertextualidade metaficcional.

Sucedem-se o caso dos convidados de um casamento transformados em lobos como vingança da mulher rejeitada pelo noivo, uma bruxa que costumava convocá-los e obrigá-los a cantarem-lhe serenatas de uivos miseráveis. Por último, relata-se a história da mulher abandonada durante a noite de núpcias que, após chorar e lamentar o marido desaparecido, casou de novo e gerou duas crianças. Porém, volvidos vários anos, o primeiro marido regressa, a comporta-se como se tudo estivesse igual e a exigir a sua tigela de couve. Ao ver o segundo marido e as crianças, cresce-lhe a raiva e transforma-se em lobo, pronto a concretizar a ameaça de dar uma lição à rameira. Ainda arranca um pé ao filho mais velho antes de ser morto à machadada pelo segundo marido. A mulher, vendo-o de novo na forma humana, chora o amor perdido e por isso o segundo marido bate-lhe (BC: 131-132). Tratada como pouco mais do que uma criada, punida por não permanecer fiel a um casamento que parecia há muito concluído em viuvez, sovada por demonstrar ternura pelo antigo marido. Sempre castigada, sempre vitimada.

Bacchilega relembra algumas crenças medievais de certo modo solidárias com os lobisomens pois, mesmo classificando-os como perigosos, consideravam-nos resultantes de maldições, muitas delas impostas por esposas traiçoeiras. Assim, Carter tanto recupera a simpatia pelos lobisomens, lembrando-lhes associações menos demoníacas e tecendo-lhes um equilíbrio entre a ferocidade e a miséria atormentada, como convoca e inverte a relação de violência doméstica (Bacchilega 1997: 62, 161), expondo as vozes repressoras responsáveis por muitas das narrativas sobre as falhas e defeitos femininos e demonstrando a vulnerabilidade das mulheres numa sociedade de abusos patriarcais que lhes exige devoção absoluta e as admoesta com severidade.

Este enredo possui ainda duas alusões hipertextuais a textos relevantes: referencia a menina de “O Conto da Avó” a convencer o lobo a deixá-la urinar no exterior, pois o primeiro marido desaparece após recusar aliviar-se dentro de casa e assim abandona o leito nupcial (BC: 131), e relembra o conto “Pele-de-Urso” dos irmãos Grimm. Quando o marido regressa, em farrapos e com o cabelo nunca penteado, a narração recorda que ela há muito vestira o negro do luto (BC: 132). A indumentária preta e o cabelo desgrenhado estabelecem a ligação ténue com a narrativa dos Grimm, onde o diabo obriga o protagonista a aceitar um acordo no qual ganhará inúmeras riquezas se durante sete anos não morrer, envergar uma pele de urso e jamais se lavar ou pentear. No decorrer do período estabelecido, o homem ajuda um velho e dá-lhe um saco de dinheiro. Como agradecimento, o ancião promete-lhe uma das filhas para noiva, mas a aparência horrível repele as mais velhas e só a mais nova aceita Pele-de-Urso, passando a trajar de negro durante os anos de noivado. Quando por fim o homem se livra da influência do diabo, umas boas lavagens e alguns apetrechos comprados convertem-no num belo noivo. O casal vive feliz, as irmãs suicidam-se motivadas pela inveja e o diabo adiciona mais duas almas ao inferno (Grimm 2012 – 2: 255-260).

Apesar de os Grimm isentarem o seu protagonista de uma forma animal literal, a história apresenta vários aspetos característicos de “A Bela e o Monstro”. Surgem as irmãs invejosas, a ameaça de um marido pavoroso, a promessa de umas núpcias fúnebres, o velho pai empobrecido e resgatado pela riqueza do pretendente, a ventura final do casal. Tais relações com os noivos animais, mesmo se apenas vagamente insinuadas, começam a prefigurar a relevância do tema em “The Company of Wolves”. Uma noção acentuada quando o texto define sete anos como durabilidade da maldição dos lobisomens, tempo tornado perpétuo se alguém queimar as roupas humanas do indivíduo em questão (BC: 132). Esta ideia recorrente em diversas crenças populares, figura de forma invertida nalgumas variantes desses contos do ciclo animal onde a jovem quebra a interdição imposta pelo feitiço do noivo e assim o afasta. Nos casos em causa, em geral relativos a maridos répteis, as protagonistas queimam-lhes as peles.

Inicia-se enfim a história desta Capuchinho, tornada algo mimada pelas atenções constantes da família. A mãe e a avó nada lhe negam e, tal como nas versões literárias fundadoras, a velha matriarca ofereceu-lhe um agasalho rubro, aqui sob a forma de um espesso xaile a contrastar com a fina pele de ovelha envergada pela criança em “The Werewolf”. Ademais, nesta juvenzinha a ganhar corpo de mulher, e a quem a menarca acabou de aparecer (BC: 132-133), encerram-se ousadia e potencial feminino:

She stands and moves within the invisible pentacle of her own virginity. She is an unbroken egg; she is a sealed vessel; she has inside her a magic space the entrance to which is shut tight with a plug of membrane; she is a closed system; she does not know how to shiver. She has her knife and she is afraid of nothing. (BC: 133)

Descrição evocativa, a equilibrar noções comuns de pureza e uma feitiçaria latente relacionada com a sexualidade, uma associação frequente em diversos rituais pagãos, eles próprios influentes nas crenças sobre o solstício de inverno. Esta época, durante a qual o conto decorre (BC: 133), conecta-se com a confluência do mundo concreto e do sobrenatural, uma época de oscilação entre estados. Assim, Silva considera este tempo solsticial perfeito ao encontro da Capuchinho com um lobisomem pois não apenas ele dança entre o humano e o animal mas também a protagonista se encontra na fronteira entre a infância e a idade adulta (Silva 2011: 227). Em simultâneo, o passo citado alude às leituras psicanalíticas e critica-as, demonstrando-lhes os exageros ao oferecer uma cadeia de repetidos simbolismos<sup>61</sup> desmesurados (Bacchilega 1997: 161-162). A desmistificação prolonga-se pouco depois quando se exaltam os deslumbres da floresta (BC: 133) e, logo, se enaltece o princípio do prazer. Além disso, a descrição estipula uma relação com o hipotexto dos Grimm e zomba também da censura implícita dos irmãos à menina que se distrai das obrigações a colher flores.

Depressa a Capuchinho se cruza com o seu par, um lobo em pele de galante caçador (BC: 134) a contrariar a reta figura masculina dos Grimm, considerado apogeu do ego por Bettelheim, e a lembrar os lupinos aristocratas de falas mansas de Perrault. Aliás, como assinala Silva, o caçador possui um sorriso abrilhantado pela saliva que o conecta com as mandíbulas orladas de saliva dos lobos descritos no prólogo (Silva 2011: 226). A narrativa clama perigo, porém esta jovem, idêntica à protagonista de Perrault, parece desejar a sedução. Aceita a aposta, deixa o homem escolher a recompensa, concorda em dar-lhe um beijo se ele chegar primeiro à casa da avó e, enquanto ele corre pela floresta guiado pela bússola, demora-se a percorrer o caminho traçado pois deseja que ele ganhe (BC: 134-135). Tudo sugere a perdição da heroína, conquanto ela permaneça no trajeto estabelecido.

Entretanto, na casa da avó os eventos decorrem da forma previsível. O homem imita a voz da rapariga, penetra na propriedade da anciã, transforma-se, mata-a, come-a.

---

<sup>61</sup> Schanoes relembra como um ovo fechado costuma significar virgindade e relaciona a referência com os ovos presentes nas aventuras da Alice de Carroll. A análise encontra-se desenvolvida no artigo “Fearless Children and Fabulous Monsters: Angela Carter, Lewis Carroll, and Beastly Girls”, integrado nas Obras citadas.

O lobo é carnívoro encarnado (BC: 135-136). No entanto, o texto introduz alguns detalhes importantes:

You can tell them by their eyes, eyes of a beast of prey, nocturnal, devastating eyes as red as a wound; you can hurl your Bible at him and your apron after, granny, you thought that was a sure prophylactic against these infernal vermin... now call on Christ and his mother and all the angels in heaven to protect you but it won't do you any good. (BC: 135-136)

A narração reveste-se de contornos quase mefistofélicos, parecendo ao início dirigida ao leitor/hipotética vítima, numa lógica investida em prolongar os avisos em formato de lição, e depois referindo-se claramente à velha senhora e dedicando-se a relatar-lhe as ações num tom irónico que desmerece as evocações cristãs. Já antes, no primeiro dos casos de lobisomens relatados no prólogo, fora devorado um homem pio (BC: 130). Assim, como em “Wolf-Alice”, contraria-se a ideia de salvação propulsionada pelos símbolos sagrados da cristandade apresentada em “De puella a lupellis seruata”. De facto, Carter parece devorar as personagens cristãs.

Bacchilega atribui estes falecimentos à incapacidade de aceitar e redimir o Outro, resultando num ostracismo mais profundo da diferença. Deste modo, o olhar religioso da avó vê no estranho apenas o que já esperava: uma criatura diabólica, canibal, violenta, que desviará a neta dos caminhos da igreja e portanto a afastará dos ensinamentos da matriarca (Bacchilega 1997: 163) decerto plenos de noções virginais e repressões sexuais. Se Bettelheim acusava a avó dos Grimm de iniciar a Capuchinho nos meandros da sexualidade de forma prematura, aqui a culpabilidade da matriarca parece residir na atitude oposta. No fundo, sugere-se uma similitude entre as doutrinas veiculadas por esta anciã e as moralmente perpetradas quer no conto de Perrault quer no dos Grimm. A desmitologização dos vínculos à função normativa opera-se por inserção nos universos prenhes de sexualidade tecidos por Carter, onde se tornam fatais a perpetuação da virgindade e dos comportamentos dessa índole. Aqui, a verdadeira humanidade implica tanto o efetivar da maturação sexual como a expressão livre e salutar da sexualidade (Schanoes 2012: 37-38). Portanto, os ideais de absoluta pureza e restrição da sexualidade ao ato reprodutivo defendidos pelos cristãos convertem-se numa limitação e num entrave à humanidade.<sup>62</sup> Verifica-se assim um pouco mais de

---

<sup>62</sup> Em todo o caso, Clapp lembra que Carter preferia as relações sexuais do catolicismo às do protestantismo pois considerava que pelo menos os católicos defendiam algumas relações sexuais entre cônjuges, enquanto o protestantismo e os britânicos se satisfaziam com casamentos castos. Para Carter, uma sexualidade saudável era essencial.

ironia narrativa ao identificar-se o corpo nu do homem a caminhar em direção à cama da avó como a última imagem vista pela anciã.

Quando a neta chega e percebe o que aconteceu, adivinha-se em perigo mortal. Ademais, por oposição ao hipotexto dos Grimm, o leitor sabe que este caçador não a salvará dado ser ele o lobo (Atwood 2007: 145). Adivinha-se pois o final trágico do texto de Perrault, concretizado enquanto morte ou violação ou ambos (Bacchilega 1997: 63). O xaile prefigura o sangue que a rapariga terá de derramar (BC: 137), sinal de óbito ou talvez da rutura do hímen.

Ouvem-se os cânticos uivantes dos lobos. A protagonista abre a janela para observar a imensa alcateia de olhos brilhantes a rodear a casa da avó. Coitados, comenta, adivinhando-os enregelados no intenso frio da noite nevada. Fecha a janela e decide abandonar o medo, retirando o xaile por iniciativa própria, sem que o homem o sugira ou exija. Embora a narração lhe estabeleça o duplo simbolismo cromático do sacrifício e da menstruação (BC: 137-138), respetivamente sinónimo de vitimação e feminino e logo delineador de uma associação patriarcal comum, este conto de fadas não pretende essa doutrina. Aliás, e concordando com Bacchilega, percebe-se já a rebeldia da heroína na desnudação voluntária, passando-se do expectável e das atitudes civilizacionalmente vinculadas às decisões livres da jovem (Bacchilega 1997: 162) que se desprende das construções sociais representadas pela avó, metamorfose figurada na destruição do xaile feito pela anciã.

Começam as perguntas associadas ao despir (BC: 138) e assim se recupera o jogo erótico de “O Conto da Avó” e se constitui a velha história como hipotexto relevante. Queimadas as roupas e estando a heroína nua, gloriosamente nua, recuperam-se as observações das narrativas de Perrault e dos Grimm. Que grandes braços, que grandes dentes (BC: 138). E aqui a história efetiva a mudança, escapa ao guião prescrito e a pressão do vinho novo estilhaça a garrafa velha:

All the better to eat you with.

The girl burst out laughing; she knew she was nobody's meat. She laughed at him straight in the face, she ripped off his shirt for him and flung it into the fire, in the fiery wake of her own discarded clothing. The flames danced like souls on Walpurgisnacht and the old bones under the bed set up a terrible clattering but she did not pay them any heed. (BC: 138)

O lobo cessa a sua influência e a Capuchinho, invertendo na totalidade a relação de poder que na tradição rege a cena do despir, revela-se como verdadeira orquestradora do enredo. Esta Capuchinho rejeita os papéis estabelecidos, anula as circunstâncias que



pretendiam transformá-la em vítima, escapa à fatalidade da entidade definida enquanto objeto de desejo e, ao atuar como agente ativo, afirma também a sua sexualidade. A transmutação converte ainda o solstício de inverno nos rituais de fertilidade do Walpurgisnacht ou do Beltane céltico.

Com esta transformação, quebra-se o conto de aviso. À heroína não lhe interessam mais as prescrições alheias; o furor dos ossos da avó, derradeira tentativa para afastar a neta do caminho escolhido, não surtem qualquer efeito. A Capuchinho deita-se com o lobo e cata-lhe os piolhos, o mesmo ato atribuído a Eva e Adão em “Wolf-Alice”. Talvez esta Capuchinho Eva ingira os piolhos, como se faria numas bodas selvagens. De uma ou outra forma, a cama da avó transforma-se em leito nupcial. Daqui não fugirá o lobisomem. Não se repetirá a última história contada no prólogo, com o desaparecimento do noivo monstruoso por dentro e por fora e o desenlace violento efetuado por dois monstros de pelagens diferentes. Antes, a alcateia descobre a Capuchinho a dormir entre as patas do terno lobo (BC: 131-132, 138-139, 143). A expressão utilizada – “tender wolf” (BC: 139) – remete não apenas para a mansidão da fera mas também para a qualidade gastronómica da carne do lobisomem, razão pela qual Bacchilega lhe lê uma alusão ao canibalismo da heroína de “O Conto da Avó” (Bacchilega 1997: 64). Tal associação indica o sucesso maturativo da protagonista. De facto, parecida com a criança do conto popular, esta Capuchinho penetra o reino selvagem, conhece o seu lado animal e parece regressar de algum modo ao reino civilizado pois conserva a forma humana. No entanto, descobrem-se significações mais perturbadoras se se prosseguir as implicações do lobo enquanto carne.

Em *The Sadeian Woman*, Carter diferencia entre corpo e carne,<sup>63</sup> o primeiro sensual, fonte de prazer, a segunda objeto preferido da carnificina libertina (SW: 162). Neste sentido, a Capuchinho, recusando funcionar como carne, deita-se enquanto corpo com o lobisomem e juntos saciam os seus desejos em harmonia (Bacchilega 1997: 63-64; Atwood 2007: 146). Atwood, à semelhança da análise que tece para “The Tiger’s Bride”, encontra no lobo mais um libertino receoso da transformação amorosa mas por fim convertido a e por ela (Atwood 2007: 145). Tal interpretação parece infundada dada a ausência de elementos textuais que indiciem o medo do lobisomem durante o encontro

---

<sup>63</sup> Os termos utilizados carecem de tradução literal e diferenciada em português. Deste modo, opta-se por hipóteses que tentam preservar-lhes o significado e apresenta-se a explicação de Carter: “(...) if flesh plus skin equals sensuality, then flesh minus skin equals meat. The skin has turned into rind, or crackling; the garden of fleshy delights becomes a butcher’s shop (...). My flesh encounters your taste for meat. So much the worse for me” (SW: 162).

com a jovem. Ademais, se o termo de possível duplo significado converte o lobisomem em carne, então a relação entre ambos torna-se porventura algo sadomasoquista, e quer estabelece a Capuchinho como uma libertina em potência quer revela uma faceta mais predatória da sexualidade feminina.

Todavia, talvez esta seja uma leitura malabarística que adjudica demasiada relevância a um detalhe. Carter, claro, não escamoteia os contornos obscuros da sexualidade feminina nem pretende isentar as mulheres de capacidades destrutivas. Mas o fim de “The Company of Wolves” oferece-se tão pacífico que convida leituras mais benévolas. Além disso, há sem dúvida uma ênfase na aceitação do Outro.

Se o final aberto valida que se equacione a possibilidade de a protagonista adquirir alguns aspetos lupinos e o lobo se humanizar (Atwood 2007: 146), ainda assim a metamorfose afigura-se mais como o desprovemento das restrições normativas e do estatuto de Outro que mascarava a natureza do casal, mudança essa possibilitada pela funcionalidade dupla dos atos e decisões da protagonista. Primeiro, a Capuchinho não demoniza o lobisomem e portanto resgata o Outro, revela-lhe a humanidade escondida e a proximidade (Bacchilega 1997: 63-64), uma situação a preconizar os eventos de “Wolf-Alice”. Por outro lado, ao expressar a sua vontade e sexualidade, a heroína afasta-se do estatuto de vítima indefesa, evita a objetivação e concretiza o desejo de ambos. Deste modo, constituem-se os dois como corpo e ambos preservam a sua própria natureza (Makinen 1992: 11; Bacchilega 1997: 63-64; Orenstein 2002: 167; Griswold 2004: 181; Atwood 2007: 146). Se a sexualidade destes amantes semelhantes denota aspetos mais selváticos, a narrativa não os condena nem julga, legitima-os até pois essa condição sexual é livremente efetuada e apreciada de forma mútua.

Carter rejeita mais uma vez a restrição do id advogada por Bettelheim e parece arguir a incorporação consciente dos seus impulsos no ego. Ou simplesmente o estilhaçar dessas conceções. Como argumenta Makinen, a obra de Carter assevera a necessidade de encarar e dramatizar os múltiplos aspetos da sexualidade feminina, mesmo quando violentos e perturbadores (Makinen 1992: 13-14), embora a autora não faça a apologia nem das prerrogativas encarnadas em Justine nem na ativa Juliette. Os mundos de Carter não se restringem à lógica de comer ou ser comido.

Tanto Bacchilega como Makinen apresentam as posições de alguns críticos que consideram a obra de Carter demasiado agrilhoadada às dicotomias de Sade ainda que tendendo a defender a ideologia de Juliette. Essa crítica considera ainda a escolha da Capuchinho em “The Company of Wolves” limitada às imposições patriarcais que a

obrigam a optar entre morte ou violação. Tais raciocínios constituem-na como uma vítima incapaz de atuar em liberdade ou exprimir o seu verdadeiro desejo e que portanto escolhe o menor de dois males. Contudo, como argumentam Bacchilega e Makinen, tais leituras parecem elas próprias limitadas e condicionadas a um raciocínio binário que não só ignora a harmonia final mas também nega os diferentes níveis de leitura incrustados no texto. Apesar de a decisão da heroína surgir enquadrada por opressões sociais (Makinen 1992: 4, 12-14; Bacchilega 1997: 162) e se manifestar numa situação extremada, não se trata aqui de uma Bela manietada entre duas esferas de influência masculinas, mesmo se uma delas lhe possibilita mais liberdade do que a outra. Desde o começo, esta heroína age de acordo com o que quer.

Se os lobos peludos no interior (BC: 137) recordam a pelagem escondida por baixo da epiderme de Bela em “The Tiger’s Bride” (Bacchilega 1997: 100; Simpson 2006: xviii) e se ambas as protagonistas se apresentam isentas de medo (Atwood 2007: 145) rindo face a uma ameaça, porém os seus percursos e conclusões diferem. Contrária à Bela russa, a Capuchinho engendra a sua própria aventura ao insistir em levar mantimentos à avó malgrado a perigosidade da época (BC: 132-133). No reino desconhecido, simbolizado pela floresta, testa-na a aposta do lobo e o confronto com ele enquanto assassino da avó, resultando num desnudamento com função de ritual iniciático. Sem roupas, a heroína descobre-se renascida e concretiza as suas vontades. À pureza alva da virgindade sobrepõe-se o vermelho menstrual (Silva 2011: 228) e audacioso, prenúncio da sua sexualidade ativa. Destrói-se a indumentária rubra revestida com as conotações pecaminosas impostas por Perrault e reiteradas pela avó religiosa. Assim, o sexo revela-se saudável, percebendo-se como a menina sistema fechado era afinal um sistema em potência cuja abertura supõe o desvelar do espaço mágico outrora isolado pelo hímen. Desconhece-se o que acontecerá agora. Similar às meninas de “O Conto da Avó” e “The Werewolf”, esta Capuchinho com facetas de Bela e laivos de Eva substitui a anciã e ocupa-lhe a casa. Nela, mais do que na Bela russa, articulam-se em harmonia a animalidade e a racionalidade para desenvolver uma humana completa. Aliás, esta Capuchinho Bela e o seu Monstro lupino podem mesmo constituir-se como guias de um reino messiânico onde o lobo se deita com o cordeiro não predisposto à passividade e onde se substituem os carnívoros e os herbívoros por salutareis omnívoros.

A tríade formada por “The Werewolf”, “The Company of Wolves” e “Wolf-Alice” trabalha sobre diferentes facetas de “O Capuchinho Vermelho” e sugere outras interações entre a Bela e o Monstro. Os enredos e mensagens de um conto surgem espelhados ou contrastados noutro num jogo metaficcional útil a evitar simplismos ou leituras estanques. Desta estratégia deriva que a compreensão de um dado conto implica a dos outros (Silva 2011: 226) e que apenas na conjugação dos três se percebe a abordagem aos temas adstritos às várias versões da velha história.

As narrativas tecem diferentes níveis de brutalidade e animalidade integrados entre purezas várias. No entanto, em nenhum o lobo se compõe enquanto opressor ou destruidor da heroína, antes se insinua como semelhante (Orenstein 2002: 168) pois as Capuchinhos de Carter possuem sempre uma natureza algo lupina e uma conjugação de beleza e monstrosidade.

Em “The Werewolf” a primorosa filha despedaça as concepções de inocência e expõe a pele de lobo numa atitude adequada à sociedade em que se insere e conducente a um significativo lucro pessoal. O processo produz também o único caso neste trio de destruição do Outro, visto os restantes tanto o aceitarem como o integrarem em maior ou menor grau. Assim, a heroína em “The Company of Wolves” termina a partilhar um leito nupcial com o seu noivo animal e opõe-se aos casos trágicos descritos no prólogo. A sua aceitação do lobo figurativo do Outro preconiza os desvelos carinhosos de Wolf-Alice, ela própria ainda a vogar na fronteira entre o humano e o selvagem mas exibindo uma humanidade crescente passível de resgatar mais indivíduos à situação limítrofe. Em ambas reside a faceta da Bela salvadora, a desencantar o Monstro e a transformá-lo, porém qualquer uma escapa ao mito de maternidade que lhes negaria individualidade. De facto, uma e outra se revelam seres sexuais em galopante processo maturativo, servindo as suas trajetórias narrativas como indicação de um crescimento salutar.

A sexualidade da jovem pubescente descrita em “The Company of Wolves” causa certa perturbação por se afirmar tão explosiva em tão tenra idade. Contudo, o choque cativa também a atenção e ajuda a desmistificar as noções opressivas de pureza que negam ou tentam restringir a sexualidade feminina desde os primeiros estádios do desenvolvimento. Ao conjugar nas suas Capuchinhos diferentes equilíbrios de Bela e Monstro, Carter concorre para problematizar e denunciar as ficções apenas aos conceitos de feminino e para contrariar os mitos generalizadores que se imiscuem nos contos populares e contos de fadas.

### 3

## E viveram para sempre

And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skins of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hairs. My earrings turned back to water and tricked down my shoulders; I shrugged the drops off my beautiful fur.

ANGELA CARTER, *The Tiger's Bride*

Quando a Bela russa entra pela primeira vez no *palazzo* do Monstro, o edifício surreal de aposentos a abrir para outros aposentos lembra-lhe um sistema de caixas chinesas (BC: 63), uma imagem passível de transposição para a estrutura dos contos que compõem *The Bloody Chamber*. Há palavras e expressões repetidas conto a conto, a formarem pontes entre eles e a insinuarem mais significados. Em cada narrativa urde-se uma teia de hipertextualidades a convocar outras histórias e referências úteis para entendê-la melhor. E cada narrativa constrói ainda relações de metatextualidade, não apenas enquanto comentário aos seus muitos hipotextos mas também às narrativas precedentes e ulteriores. O resultado é uma explosão luxuriante e encantatória, prenhe do maravilhoso e recetiva a múltiplas possibilidades significativas.

Inserida no contexto da segunda vaga do feminismo, por sua vez parte de uma época de mudanças sociais e portanto talvez representativa de um novo arranjo temporo-corpóreo, Carter enquadra os seus contos na tentativa de desmitologizar a fictícia dependência da mulher, de demonstrar os malefícios da passividade, tão característica dos objetos de desejo, e de denunciar a socialização que pretende construir o feminino nestes moldes. O projeto, publicado no mesmo ano que *The Sadeian Woman*, tece-se em articulação com este ensaio indispensável à sua compreensão e recorre aos contos populares e contos de fadas enquanto arenas simultâneas de construção social, tendentes à normalização dos indivíduos, e de expressão de subjetividade. Carter expõe-lhes ambos os aspetos e provoca-lhes metamorfoses.

Preservando algumas das funções descritas por Propp e Greimas, as suas personagens tanto integram as esferas de ação e classes de atores definidas por estes autores como se empenham em contradizê-las. Bela pode ajudar o Monstro ou salvar-se com alguma ajuda dele. A avó da Capuchinho pode revelar-se uma adversária ou a Capuchinho servir de vilã à avó. O lobo deixa de funcionar como adversário. Nalguns

casos funde-se até com a Capuchinho e por vezes o híbrido veste a pele da vilania e noutras a do heroísmo. O lobo é o Monstro. A Capuchinho é o Monstro. A Capuchinho é o Monstro e a Bela. A Capuchinho é todos eles e também Eva. Em Carter, existem diversas hipóteses de conjugação e um número finito de temas produz combinações infinitas. Ademais, estas personagens não carecem de caracterização psicológica nem se definem apenas pela ação conquanto esta permaneça crucial.

A Bela em “The Tiger’s Bride” narra toda a sua história num estilo onde se percebe que moldes e restrições lhe informam os raciocínios e quais as relações de poder que a balizam. Os narradores externos das outras histórias analisadas insinuem a mentalidade das vidas que retratam, induzem o leitor a encará-las de determinada forma e questionam a própria autoridade, como em “The Courtship of Mr Lyon” quando as constantes mudanças de focalização traem os mecanismos narrativos e as falácias por eles perpetradas. E se Greimas limitava a existência dos atores à narração, a introdução de características do discurso novelístico e o final aberto dos contos em *The Bloody Chamber* asseveram a continuação destas vidas ficcionais.

Bacchilega e Simpson recordam como Carter detestava considerar a coletânea um conjunto de contos de fadas adultos ou simples reescritas das formas patriarcais, insistindo que lhe interessavam as muitas possibilidades e o conteúdo latente violentamente sexual das velhas histórias. Assim, e ainda recorrendo a Bacchilega e Simpson, os seus enredos dramatizam heterossexualidades descritas por um ponto de vista feminino a tentar libertar-se das restrições históricas e sociais, demonstrando igualmente como as diversas versões de um conto competem pela primazia que permita suplantar as restantes (Bacchilega 1997: 61, 69-70; Simpson 2006: vii-viii, xii). Em simultâneo, ao recuperar hipotextos menos conhecidos e assim avivar mensagens esquecidas, incorpora e afirma outras hipóteses de leitura num jogo que, ao resgatar o passado do género, tanto reitera como questiona os contos populares e contos de fadas. Carter produz contos de fadas pós-modernistas e autoconscientes, empenhados numa análise interna enquanto ao mesmo tempo desmascaram os processos antigos sem contudo desmerecer ou suprimir a sensação de deslumbramento mágico crucial para cativar ouvintes e leitores. A estratégia gera uma mensagem política e origina interrogações, inquietações e transmutações. E se as suas narrativas integram de facto a hipertextualidade de revisão descrita por Smith, formam também uma hipertextualidade de fabulação pois, como a crítica tende a salientar (e.g.: Bacchilega, Griswold, Simpson,

Warner), Carter estabelece um diálogo com as velhas histórias e desenvolve ela própria novos contos de fadas.

“The Tiger’s Bride” adiciona mais um caso ao ciclo dos noivos e noivas animais, “The Company of Wolves” apresenta dois glutões de apetites diferentes. E ambos se jogam nos temas de “A Bela e o Monstro”, tão importantes a Carter, advogando quer a expressão da individualidade quer a aceitação e integração do Outro revelado afinal como ente próximo e similar. Estas Belas não têm de labutar no sentido de corrigir as suas falhas e adquirirem qualidades essenciais de humildade, paciência ou submissão, antes o seu trabalho consiste precisamente em escapar às normativas sociais reiteradas por Beaumont e em perceber que a diferença alheia comporta elementos de paridade. Ademais, nenhum destes contos escamoteia ou atraiçoa o desejo da sua Bela nem a reduz a uma criatura benigna de altruísmo quase militante. À semelhança da Bela de Villeneuve, estas duas mulheres efetuam uma união entre iguais e, contrárias à tradição, a sua capacidade de ver além das aparências não se traduz na imposição de um novo corpo ao Monstro. A monstruosidade em geral encarada como horrível é revelada como desejável e bela. As próprias mulheres exibem-se de uma beleza monstruosa pois Carter perceciona a animalidade revestida de impulsos algo selvagens não como maldição mas como parte integrante e necessária da humanidade, passível de auxiliar a expressão de uma sexualidade saudável e de uma individualidade benéfica. Aliás, a crítica tem realçado os aspetos positivos do bestialismo em *The Bloody Chamber* e lembrado como estes noivos animais representam também projeções do desejo e da libido femininas (e.g.: Makinen, Sellers, Warner). Neste aspeto, convocam ainda as cópulas mitológicas entre mulheres e animais, alguns dos quais escondendo a luxúria dos deuses. Há mesmo algo de divinal no tigre italiano, algo capaz de despertar Bela e a impulsionar a afirmar a sua individualidade. Porém, a gloriosa metamorfose final comporta uma certa ambiguidade.

Embora nenhuma destas duas Belas de Carter se restrinja a uma função de salvação com laivos maternais nem se constitua como menos digna ou deslumbrante do que o Monstro, subjaz a “The Tiger’s Bride” a ideia de uma transformação que liberta e contudo atribui uma nova máscara. Por outro lado, “The Company of Wolves” permite aos noivos preservarem-se tal como são. A intenção em *The Bloody Chamber*, percecionada na conjugação destes dois contos e entendida ainda melhor na sua relação com “The Courtship of Mr Lyon”, “The Werewolf” e “Wolf-Alice”, visa apresentar várias facetas da humanidade e do desejo feminino, arguindo a necessidade de

ultrapassar as restrições dos comportamentos normativos e afirmar livremente a subjetividade. Assim, e como é típico do ciclo dos noivos animais, estes contos recompensam as proibições violadas, embora as de Carter sejam de ordem social e política e não apenas o quebrar das condições do feitiço ou de um acordo com o Monstro. E se para a Bela russa a questão da ascensão social permanece não esclarecida, para a Capuchinho Bela não se equacionam tais materialismos. Em vez da intenção de aceder às classes mais altas subjacente à maioria dos contos populares e contos de fadas, Carter oferece o triunfo das classes trabalhadoras e do indivíduo não integrado nos meandros do poder.

Zipes caracteriza como tema fulcral dos contos populares a máxima poder é ter justiça – “might makes right” –, residindo a utopia na hipótese de um elemento das classes baixas se transferir para as altas por acumulação de riqueza e assim alterar a sua condição com a possibilidade de melhorar também um pouco as condições alheias. Todavia, não se pretende estipular novos tipos de relações sociais. Vincula-se ainda e sempre a ordem estabelecida. Carter pretende estilhaar tudo isto e, um pouco à imagem dos românticos com os seus contos de fadas destinados a debater questões sociopolíticas, contribuir de facto para provocar a mudança. Neste sentido, integra o gótico nos seus contos de fadas de modo a não só ameaçar uma desintegração social mas a efetivá-la. Não existe reiteração da norma vigente, há antes a intenção de a expor e desmitologizar de modo a propulsionar uma sociedade mais justa e compreensiva, menos regida por mitos generalizadores. A utopia de Carter almeja um mundo onde tigres, leões, lobos, carneiros, homens e mulheres correm e dormem juntos.

Hoje, como em 1979 aquando da primeira publicação de *The Bloody Chamber*, os contos de fadas propagam-se pelas diversas artes, resultando por vezes em obras estimulantes mas amiúde servindo a instrumentalização do género. Neste contexto de séries televisivas a reiterar as mensagens da Disney e de filmes que, se convocam várias versões das velhas histórias, continuam a explorar-lhes apenas a superficialidade, a coletânea de Carter preserva a capacidade de chocar o público e assim recuperar a sensação de estranheza perante os contos populares e contos de fadas. As suas narrativas prenhes do belo monstruoso incentivam o debate e assim contribuem para incitar a mudança.

No que respeita ao tema desta investigação, haveria ainda a descobrir e analisar mais representações e meandros de “A Bela e o Monstro”. Teria de se alargar o âmbito do trabalho não apenas aos restantes contos de Carter, os integrados em *The Bloody*



*Chamber* e os que compõem as outras coletâneas, mas também a toda a obra da autora e às múltiplas adaptações e revisões efetuadas pela literatura, o cinema, a televisão e a fotografia. Deveria até considerar-se as obras que, sem se constituírem em diálogo direto ou explícito com os temas e questões derivados de “A Bela e o Monstro”, ainda assim os utilizam e trabalham. Só deste modo se descobrirão as belezas e monstruosidades tecidas pelos diversos criadores e o sentido idiossincrático de tais representações.

## Obras citadas

### Bibliografia primária

- Andersen, Hans Christian (2005), *Histórias e Contos Completos de Hans Christian Andersen*, Vol. 1-2, trad. Silva Duarte, Vila Nova de Gaia: Edições Gailivro.
- Apuleius, Lucius (1976), *O asno de ouro*, Lisboa: Edição Amigos do Livro.
- Basile, Giambattista (1957), *Il Pentamerone, ossia la Fiaba delle Fiabe*, Bari: Editori Laterza.
- Beaumont, Leprince de (2010), “La Belle et la Bête”, *Trois histoires de la Belle et la Bête*, ed. Fabienne Morel e Gilles Bizouerne, Paris: Syros, 5-33 [1757].
- Bíblia sagrada* (2005), ed. Herculano Alves, Lisboa e Fátima: Difusora Bíblica.
- Carter, Angela (2006), *The Bloody Chamber And Other Stories*, London: Vintage Books [1979].
- Gomes, Manuel João, trad. (2007), *As Mil e Uma Noites*, Lisboa: Quetzal Editores.
- Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm (2012), *Contos da Infância e do Lar*, Vol. 1-3, trad. Teresa Aica Bairos, Lisboa: Temas e Debates e Círculo de Leitores.
- Ovídeo (2007), *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa: Livros Cotovia.
- Perrault, Charles (1944), *Contes en vers et en prose*, ed. Edmond Jaloux, Genève: Éditions d'Art Albert Skira.
- Villeneuve, Gabrielle-Suzanne de (2009), “The Story of Beauty and the Beast”, *Beauties, Beasts, and Enchantment*, trad. Jack Zipes, Kent: Crescent Moon Publishing, 153-229 [1740].

### Bibliografia crítica

- Atwood, Margaret (2007), “Running with Tigers”, *Essays on the Art of Angela Carter: Flesh and Mirror*, ed. Lorna Sage, London: Virago Press, 133-150.
- Bacchilega, Cristina (1997), *Postmodern Fairy Tales: gender and narrative strategies*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Barchilon, Jaques (1961), “A Note on the Original Text of ‘Beauty and the Beast’”, *The Modern Language Review*, 56.1 (jan.): 81-82.
- Bataille, Georges (2006), *Visions of Excess: selected writings, 1927-1939*, ed. Allan Stoekl, Minneapolis: University of Minnesota Press [1985].

- Bettelheim, Bruno (1991), *The Uses of Enchantment: the meaning and importance of fairy tales*, London: Penguin Books [1976].
- Botting, Fred (1996), *Gothic*, London: Routledge.
- Bridgwater, Patrick (2003), *Kafka, Gothic and Fairy Tale*, Amsterdam – New York: Rodopi.
- Butler, Marilyn (1981), *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background, 1760-1830*, Oxford e New York: Oxford University Press.
- Calvino, Italo (2010), *Sobre o Conto de Fadas*, Lisboa: Editorial Teorema.
- Campbell, Joseph (1973), *The Hero with a Thousand Faces*, New Jersey: Princeton University Press [1949].
- Castle, Terry (2005), “The Gothic novel”, *The Cambridge History of English Literature, 1660-1780*, ed. John Richetti, Cambridge: Cambridge University Press, 673-706.
- Carter, Angela (1991), Recensão crítica de *Beauty and the Beast: Visions of an Old Tale*, ed. Betsy Hearne, *Folklore*, 102.1: 123-124.
- \_\_\_\_\_ (1998), *Shaking a Leg: collected writing*, New York: Penguin Books.
- \_\_\_\_\_ (2009), *The Sadeian Woman – An Exercise in Cultural History*, London: Virago Press [1979].
- Clapp, Susannah (2012), *A Card From Angela Carter*, London: Bloomsbury.
- Dekkers, Midas (1994), *Dearest Pet: on bestiality*, trad. Paul Vincent, London e New York: Verso.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil.
- Greimas, A. J. (1989), *Structural Semantics*, trad. H. S. Gill, New Delhi: Bahri Publications.
- Griswold, Jerry (2004), *The Meanings of “Beauty and the Beast”: a handbook*, Ontario: Broadview Press Ltd.
- Harris, Jason Marc (2008), *Folklore and the Fantastic in Nineteenth-Century British Fiction*, Aldershot: Ashgate Publishing.
- Hassan, Ihab (1987), “Making Sense: The Trials of Postmodern Discourse”, *New Literary History*, 18.2 (inverno): 437-459.
- Henderson, Joseph L. (1988), “Ancient myths and modern man”, *Man and his Symbols*, ed. Carl G. Jung, New York: Anchor Press, 104-157.
- Hutcheon, Linda (1991), *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*, London e New York: Routledge.

- Jones, Steven Swann (1987), "On Analyzing Fairy Tales: 'Little Red Riding Hood' Revisited", *Western Folklore*, 46.2 (abril): 97-106.
- Joshi, S. T. (2011), Forward, *21<sup>st</sup>-century Gothic: great Gothic novels since 2000*, ed. Danel Olson, Maryland: Scarecrow Press, xi-xvii
- Makinen, Merja (1992), "Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Female Sexuality", *Feminist Review*, 42 (outono): 2-15.
- Mendlesohn, Farah (2008), *Rhetorics of Fantasy*, Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press.
- Monteiro, Maria do Rosário (2010), *A Simbólica do Espaço em "O Senhor dos Anéis" de J. R. R. Tolkien*, Viana do Castelo: Livros de Areia.
- Novak, Maxmillian E. (1979), "Gothic Fiction and the Grotesque", *NOVEL: A Forum on Fiction*, 13.1 (outono): 50-67.
- Orenstein, Catherine (2002), *Little Red Riding Hood Uncloaked: sex, morality, and the evolution of a fairy tale*, New York: Basic Books.
- Pollak, Richard (1998), *The Creation of Dr. B.: a biography of Bruno Bettelheim*, New York: Touchstone [1997].
- Porter, Roy (2001), *Enlightenment: Britain and the Creation of the Modern World*, London: Penguin Books [2000].
- Propp, Vladimir (1978), *Morfologia do Conto*, Lisboa: Editorial Vega.
- Rodrigues, Adriano Duarte (1978), Prefácio à Edição Portuguesa de *Morfologia do Conto*, Vladimir Propp, Lisboa: Editorial Vega.
- Rushdie, Salman (2006), Introduction, *Burning Your Boats*, Angela Carter, London: Vintage Books [1995].
- Schanoes, Veronica L. (2009), "Book as Mirror, Mirror as Book: The Significance of the Looking-glass in Contemporary Revisions of Fairy Tales", *Journal of the Fantastic in the Arts*, 20.1: 5-23.
- \_\_\_\_\_ (2012), "Fearless Children and Fabulous Monsters: Angela Carter, Lewis Carroll, and Beastly Girls", *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 26.1: 30-44.
- Sellers, Susan (2001), *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*, Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Silva, Francisco Vaz da (2011), *Capuchinho Vermelho – Ontem e Hoje*, Lisboa: Temas e Debates e Círculo de Leitores.

- \_\_\_\_\_ (2012), *A Bela e o Monstro – Contos de Encantamento*, Lisboa: Temas e Debates e Círculo de Leitores.
- Simpson, Helen (2006), Introduction, *The Bloody Chamber*, Angela Carter, London: Vintage Books.
- Smith, Kevin Paul (2007), *The postmodern fairytale: folkloric intertexts in contemporary fiction*, Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Spooner, Catherine (2006), *Contemporary Gothic*, London: Reaktion Books.
- Tatar, Maria (2003), *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, Princeton e Oxford: Princeton University Press.
- Thompson, Stith (1977), *The Folktale*, Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Todorov, Tzvetan (1970), *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1977), *The Poetics of Prose*, New York: Cornell University Press.
- Warner, Marina (1995), *From the Beast to the Blond: on fairy tales and their tellers*, London: Vintage Books.
- \_\_\_\_\_, ed. (2004), Introduction, *Wonder Tales: six French stories of enchantment*, New York: Oxford University Press [1994].
- Ziolkowski, Jan M. (2009), *Fairy tales from before fairy tales: the medieval Latin past of wonderful lies*, Michigan: The University of Michigan Press.
- Zipes, Jack (1985), "A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations", *The Lion and the Unicorn*, 7/8: 78-109.
- \_\_\_\_\_ (2002a), *Breaking the Magic Spell: radical theories of folk and fairy tales*, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- \_\_\_\_\_, ed. (2002b), Introduction: towards a definition of the Literary Fairy Tale, *The Oxford Companion to Fairy Tales: the Western fairy tale tradition from medieval to modern*, New York: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ (2006), *Fairy Tales and the Art of Subversion: the classical genre for children and the process of civilization*, New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2009a), "The Indomitable Giuseppe Pitre", *The Collected Sicilian Folk and Fairy Tales of Giuseppe Pitre – Volume One*, New York: Routledge, 1-20.
- \_\_\_\_\_ (2009b), *Beauties, Beasts, and Enchantment*, Kent: Crescent Moon Publishing.